Mircea Gheorghe



Bucuriile şi capcanele lecturii

Colecția Roman

Lector: Nicoleta Arsenie
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu
Coperta: Florin Afloarei

Editura Ideea Europeană
O.P. 22, C.P. 113, Bucureşti, 014780
Tel./Fax.: 021-2125692; Tel.: 021-3106618
Comenzi carte prin poştă:
Tel.: 021-2125692
E-mail: office@ideeaeuropeana.ro
www.ideeaeuropeana.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GHEORGHE, MIRCEA
Bucuriile şi capcanele lecturii : o călătorie în lumea cărților / Mircea Gheorghe. - Bucureşti : Ideea Europeană, 2020
Conține bibliografie
ISBN 978-606-594-724-5

82

Mircea Gheorghe

Bucuriile şi capcanele lecturii

O călătorie în lumea cărților



Bucureşti, 2020

MIRCEA GHEORGHE (n. 1943) este un cunoscut prozator, traducător şi ziarist român din Canada. A absolvit Facultatea de limba şi literatura română din Bucureşti (1966) şi un masterat în Biblioteconomie şi Ştiinţele Informaţiei, la Université de Montréal (1995). În România a fost redactor la Biblioteca centrală Pedagogică şi la Editura Didactică şi Pedagogică, iar după stabilirea, în 1990, în Canada, a lucrat ca bibliotecar, documentarist, precum şi ca redactor la diferite periodice (*Argus, Hypatia, Luceafărul românesc, Pagini româneşti*).

A colaborat la reviste din ţară ori din diaspora, printre care *Timpul, Contemporanul, Convorbiri literare, Limbă şi literatură, Luceafărul, Vatra Veche* (România), *Pagini româneşti, Argus, Terra Nova, Hypatia, Candela, Luceafărul românesc* (Canada). A publicat peste 1000 de cronici literare, eseuri, articole, studii şi sinteze de istoria criticii şi ideilor literare, zeci de proze scurte – sub pseudonimul Alexandru Vasiliad (între 1969 şi 1976) şi traduceri (Fernand Braudel, Pierre Chaunu, Jean-Marie Guyau, editura Meridiane, 1985-1990). Este autorul unui *Ghid metodic pentru predarea lecturii literare* (Editura Didactică şi Pedagogică, 1982), precum şi al volumelor *Partida de canastă*, proză scurtă (Polirom, Iaşi, 2005), *Imprevizibilul triumf, cărţi, scriitori, idei,* eseuri (Institutul European, Iaşi, 2008), *Clepsidra*, roman (EuroPress, Bucureşti, 2010), *O adevărată familie*, proză scurtă (Adenium, Iaşi, 2013), *Renversements*, roman – sub pseudonimul Maurice Germain (Edilivre, Paris, 2015). Povestiri de-ale sale au fost incluse în mai multe antologii de proză.

Au scris despre el, printre alţii, Liviu Antonesei, Crina Bud, Constantin Dram, Horia Gârbea, Felicia Mihali, Florin Oncescu, Simona Plopeanu, Nicolae Turtureanu, Tudorel Urian.

Cu mulțumiri prietenului Boby O.
şi soției mele Florentina

Trebuie să trăieşti ca şi cum ai muri mâine şi să înveți ca şi cum ai trăi veşnic. (Mahatma Gandhi)

*

Nu am avut niciodată vreo amărăciune pe care o oră de lectură să nu o fi risipit. (Montesquieu)

*

Totul în lume există ca să ajungă într-o carte. (Mallarmé)

*

Cât timp lectura este pentru noi o inițiatoare ale cărei chei minunate ne deschid în noi înşine uşa către încăperi în care n-am fi ştiut să pătrundem, rolul său în viața noastră este salutar. (Marcel Proust)

*

Lectura tuturor cărților bune este aidoma unei conversații cu cei mai remarcabili oameni din secolele trecute care au fost autorii lor şi mai ales o conversație inteligentă în care ei nu ne dezvăluie decât gândurile lor cele mai alese. (René Descartes)

*

Cartea este precum lingura, ciocanul, roata şi foarfeca. Odată ce le-ai inventat, nu poți face mai bine. (Umberto Eco)

În loc de prolog: Cititul, o ocupație marginală?

A trecut mult timp de când lumea academică şi elitele culturale asistă, cu sentimente contradictorii, de admirație îmbinată cu teamă, la apariția şi dezvoltarea noilor tehnologii numerice de informare şi comunicare ce par să pună sub semnul întrebării atât destinul cărții, aşa cum o ştim de câteva sute de ani, cât şi unele dintre practicile culturale cele mai importante. Iar dintre ele, în primul rând, cititul. Una dintre ideile elementare ale cărții de față despre bucuriile şi capcanele lecturii este că, rămânând pe cât posibil în limitele a ceea ce putem prevedea că va fi după noi, nici lectura şi nici cartea imprimată impusă de „galaxia Gutenberg" nu au de ce să se teamă de dezvoltarea acestor tehnologii şi de apariția noilor suporturi de stocare a informației de toate felurile, inaugurate de „galaxia Bill Gates". Lucrurile se vor desfăşura altfel, dar sensul şi esența lor vor rămâne aceleaşi ca în secolele trecute.

Criticul francez Émile Faguet (1847-1916) publica, în 1912, un opuscul de 163 de pagini, care avea să devină un clasic, *L'art de lire,* ajuns în 2014 la a 22-a ediție. Ne aflăm la peste un secol de la apariția acestei cărți fermecătoare, într-o altă eră informațională, dar reeditarea

ei în 1991 ori în 2014 ne sugerează că, în pofida unei credințe destul de răspândite, ne aflăm totodată într-un epocă spiritualicește contiguă. Căci, privind cu mai multă atenție şi fără prejudecăți orgolioase, putem observa că dinamismul multiform din ultimele decenii are un precursor identic în dinamismul de la întâlnirea secolului al XIX-lea cu secolul al XX-lea. Aşa încât, dacă am ales să zăbovim asupra lecturii este pentru a stimula reflecția celor care, conectați la ultimele tehnologii de comunicare, nu-şi dau seama că ei sunt continuatorii şi nicidecum inamicii uneia dintre practicile culturale cele mai importante şi mai formatoare din istoria civilizației. Şi printre cei care ar beneficia de o asemenea reflecție se află mulți dintre concetățenii noştri pentru că, după cum evidențiază o anchetă relativ recentă (2016) a Federației Europene a Editorilor, numai 29,6% dintre români citesc măcar o carte pe an. România se află, ca procentaj de cititori, pe ultimul loc în Europa, în urma Portugaliei (cu 40,5% cititori), Bulgariei (48,2%) şi Greciei (48,8%).

Lectura, s-a spus de foarte mult timp, este aidoma unui dialog virtual între un autor şi cititorii săi, contemporani şi postumi. Or, ceea ce caracterizează în primul rând civilizația omenească, explicând totodată dinamismul ei tot mai accelerat, este relația dialogală, pe de o parte, în timp, între generații succesive şi, pe de altă parte, în spațiu, între multele comunități şi societăți care au contribuit la construirea şi înflorirea ei. În felul acesta, fiecare popor şi fiecare generație au avut şansa să exprime acumulările sale culturale, să le transmită altora, vecini sau urmaşi. Au fost marile civilizații orientale, au fost grecii şi romanii, dar apoi alte popoare, alte

societăți au preluat ştafeta ca într-un imens şi neîntrerupt marş tot mai accelerat în care toată lumea a fost şi este câştigătoare.

Nimic din ce este astăzi pe valul modei tehnologice nu va mai fi în câteva decenii. Tinerii novatori de azi vor deveni tradiționaliştii de mâine ori de poimâine şi rolul lor în chip de continuatori ai setului de valori de astăzi va fi salutar cum este şi acum când sunt animatorii cei mai fervenți ai creativității tehnologice. Să ne gândim o clipă la evoluția modului de gestionare a computerelor şi a navigației pe net. Sistemul de exploatare DOS bazat pe comenzi explicite şi nu pe liste de opțiuni automatizate (se scria, de exemplu, COPY ca să fie copiat un fişier şi DEL ca să fie şters), ecranele negre fără nicio imagine, doar cu text între care te plimbai cu aşa-numitul gopher (cârtiță), toate astea şi multe altele par astăzi desprinse dintr-o preistorie inaccesibilă utilizatorilor hipercompetenți şi hiperdinamici de astăzi. Dar la începutul anilor 90 tehnicile acestea erau revoluționare şi tinerii de atunci, bătrânii de astăzi, îşi uimeau părinții că pot citi la computerul lor din salon – inimaginabil de modest în comparație cu computerele de azi – titlurile dintr-un ziar sau dintr-o revistă care apăreau la mii de kilometri de ei.

Prezentul este legat intim de trecutul acesta apropiat. Dar nu numai de el, ci şi de trecutul îndepărtat, transfigurat de mai multe *Renaşteri,* de vaste mişcări de idei care au dominant ori au influențat întreaga civilizație şi de mari curente de gândire (economică, filosofică, literară, artistică), producătoare de un număr imens de opere întru totul viabile şi astăzi.

*

E interesant că, la data apariției cărții lui Émile Faguet (câțiva ani înainte de explozia Primului Război Mondial), autorul ei simțea că lectura a devenit o ocupație marginală. Avea oare dreptate?

Mulți dintre vârstnicii vremii noastre, şi poate nu doar ei, privesc uneori cu nostalgie spre deceniile interbelice din secolul trecut în care n-au avut şansa să trăiască, dar care acum pot părea mirifice, întemeiate pe valori sigure şi pe certitudini clare.

Tabloul e însă extrem de vast. Perioada interbelică a fost complexă, plină de evoluții contradictorii şi insidioase, de tensiuni regionale şi mondiale, de fantasme politice şi de coşmare totalitare pentru sute de milioane de oameni dintr-o parte însemnată a planetei. A fost o perioadă mai întâi scurtcircuitată spre jumătatea ei de o criză economică mondială gravă şi apoi cuprinsă treptat de o isterie care a condus la al Doilea Război Mondial. Dar, în acelaşi timp, a fost totuşi o perioadă care în cultură continua optimismul dinaintea Primului Război Mondial, a perioadei numite în Franța *La Belle Époque*. Se vorbea despre declinul Occidentului, dar subiectul era fierbinte, mai ales în mediile academice. Oamenii obişnuiți deveneau pasionați de cinematograful sonor în plină ecloziune, de charleston, de expansiunea radioului, de jazz, de pictura lui Picasso, de mişcările avangardiste, de arhitectura şi concepțiile urbaniste ale lui Le Corbusier, de progresul tehnologic în toate direcțiile, care părea să dețină cheia fericirii generale viitoare. Se entuziasmau, ca de obicei, mai ales oamenii tineri, şi de literatura nouă, de literatura lui Marcel Proust, Thomas Mann, John Dos Passos, de marile saga ale unor John Galsworthy sau Roger Martin du Gard, de americanii

„generaţiei pierdute” Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, de poezia lui Raine Maria Rilke. Fotografiile de epocă ne arată bulevarde europene şi avenues americane forfotind de viaţă, cu cafenele, restaurante şi terase pline de oameni care aveau bucuria cordialităţii sociale armonioase şi civilizate, cu teatre în faţa cărora echipaje luxoase îşi aşteptau stăpânii. Iar când în Bucureşti, „micul Paris” balcanic, fotograful se încumetă să imortalizeze o scenă de interior la vestitul bordel Crucea de Piatră, pătrundem într-un interior burghez de o eleganţă convenţională, în care o acordeonistă cântă unui cuplu de dansatori: o femeie frumoasă, după moda hollywoodiană a timpului, şi un client – un ins între două vârste, neîndemânatic şi stingher în acest loc de perdiţie în care nu vrea să fie recunoscut.

Şi putem avea sentimentul unei rupturi. Nu doar al Doilea Război Mondial, şi mai cumplit decât primul, ci şi perioada următoare, cu toate aventurile sale ideologice, culturale şi geopolitice, ne pot adânci sentimentul acestei soluţii de continuitate cu epoca „anilor nebuni”, roasă pe dinăuntru de viermele catastrofelor viitoare, dar inconştientă, şi din pricina asta nepăsătoare şi plină de iluzii. Şi în care lumea avea totuşi timp să citească romane-fluviu semnate de scriitori de mare calibru.

Şi dacă totuşi ne înşelăm? Căci oamenii de la începutul secolului trecut şi apoi din perioada interbelică aveau un sentiment analog cu al nostru, al rupturii faţă de secolele dinainte, al XVIII-lea şi al XIX-lea. Secole în care circul lumii era încă un spectacol lent, când oamenii nu se deplasau în tramvaie, trenuri, automobile sau avioane şi când, dacă rămânem în limitele subiectului nostru, citeau mult, cu multă răbdare şi, cu siguranţă, lent.

Faguet constata deci, în deceniul al doilea al secolului trecut, că lucrurile s-au schimbat radical. Şi nu în bine: „Ceea ce anticii numeau, cu o expresie fermecătoare, *umbratilis vita* (viață contemplativă, n.a.) nu mai există. Aproape nimeni nu mai are răgazul să se închidă «la umbră», timp de mai multe zile, ca să citească o carte. Cartea nu mai este citită decât pe fragmente, câte douăzeci de pagini pe zi, ceea ce înseamnă că şi după ce a fost terminată, ea, de fapt, nu a fost citită*. Aceasta întrucât continuitatea în lectură e necesară nu doar pentru a judeca valoarea unei opere, ci şi pentru a o înțelege.

Un foarte mic număr /…/ de bărbați şi de femei, iubitori de lectură, alcătuiesc în zilele noastre un public restrâns, pentru care, întrucâtva şi din obişnuință, continuăm să scriem. Un autor din vremea noastră este un călugăr care scrie pentru mănăstirea sa, izolat într-o lume mică, şi ea izolată. Literatura a devenit monastică" (18).

Mi-am îngăduit să dau acest citat extins pentru că el exprimă bine o nelinişte despre care ne imaginăm că ar fi un monopol al timpului nostru. Nu este. Literatura, ştim astăzi, nu era monastică în timpul lui Faguet şi nu este nici astăzi. Iar suportul ei tradițional, cartea tipărită, este cât se poate de viguros. Târgurile internaționale de carte din toată lumea sunt frecventate anual de zeci de milioane de cititori, editurile publică zilnic mii de titluri, producția editorială mondială consemnează anual peste un milion de titluri, librăriile sunt pline de cărți şi spectacolul diversității imense a manifestărilor

* Douăzeci de pagini pe zi ar fi totuşi în zilele noastre o culme de neatins pentru cea mai mare parte a populației. Într-o lună, înseamnă două cărți de câte 300 de pagini, iar într-un an, 24.

spiritului omenesc înregistrate între două coperți este uluitor de vast şi de fascinant.

Şi, la drept vorbind, dacă era să dispară, cartea tipărită nu ar fi avut nevoie de apariția calculatoarelor, a tabletelor şi a imitațiilor ei electronice. Cinematograful, radioul, televiziunea ar fi putut fi de mult groparii cărții şi, drept urmare, ai lecturii tradiționale.

Un început greu

Cel mai elementar lucru care se poate spune despre lectură este că ea nu se rezumă la cartea tipărită. Metafora simplă potrivit căreia natura este o carte deschisă, de care luăm cunoştinţă încă de la primele contacte cu lumea şi în care citim, fiecare în felul nostru, toată viaţa, este foarte veche.

Ea a apărut, aflăm de la Ernst Robert Curtius (13), în retorica bisericii catolice din primul mileniu al erei noastre şi, înainte de a deveni un loc comun, a fost reluată de poeţi (Dante) sau filosofi (Francis Bacon). Alberto Manguel (30) o regăseşte la misticul spaniol din secolul al XVI-lea Fray Luis de Granada, pentru care, în *Introduccion al simbolo de la fé (Introducere în simbolul credinţei*), lucrurile din natură sunt tot atâtea litere (15): *„Ce este toată lumea vizibilă dacă nu o mare şi miraculoasă carte pe care tu, Doamne, ai scris-o şi ai oferit-o ochilor tuturor neamurilor, greci sau barbari, savante sau ignorante pentru ca din ea toţi să înveţe şi să ştie cine eşti? Ce-ar fi toate creaturile din această lume atât de frumoase şi de bine alcătuite dacă nu litere pale ori luminoase care vorbesc atât de bine despre dulceaţa şi înţelepciunea autorului ei?”*

În secolul luminilor, o întâlnim la Jean-Jacques Rousseau, în *Emile*, cu aceeaşi misiune de a revela divinitatea creaţiei şi însoţită de un avertisment: *„Am închis, aşadar, toate cărţile. Există însă una deschisă pentru toţi ochii, cea a naturii. Din această mare şi sublimă carte învăţ să slujesc şi să ador divinul ei autor. Nu există nicio scuză să n-o citim, pentru că ea vorbeşte oamenilor o limbă pe înţelesul tuturor spiritelor”* (42).

În sfârşit, metafora a trecut la poeţi, la Goethe, Walt Whitman sau la Lucian Blaga: *„În chip de rune, de veacurile uitate/poart-o semnătură făpturile toate/Slăvitele păsări subt aripi o poartă/'n liturgice prelungi ca vieaţa /.../Stane de piatră, jivine, cucută/poart-o semnătură cu cheie pierdută /.../Rune, pretutindeni rune/cine vă-nseamnă, cine vă pune?”*

Ne întâlnim în această metaforă cu trei termeni pe care îi vom regăsi aidoma şi când ne gândim la o carte: demiurgul (autorul), obiectul creat (natura sau textul) şi cunoscătorul (omul religios, misticul, călugărul, preotul etc. sau cititorul). Şi, corelativ, vom avea triada hermeneutică a celor trei intenţii (a autorului, a textului şi a cititorului) care acoperă toate orientările critice, de teorie şi istorie literară conscrate literaturii.

*

După cum se vede, cartea nescrisă a naturii pune aceleaşi probleme ca şi cartea scrisă. Cititorii sunt aidoma exploratorilor unor tărâmuri necunoscute. Ei descoperă în paginile cărţilor în care îşi cheltuiesc singura avuţie de neînlocuit – timpul – universuri noi pe măsura minţii, sensibilităţii şi imaginaţiei lor.

Descoperirile acestea se fac în linişte şi singurătate. Singurătatea cititorului poate fi sinonimă cu retragerea, cu recluziunea într-un spațiu închis şi personal – de exemplu, solitudinea lui Marcel Proust adolescent care abia aştepta să se întoarcă în camera lui şi să reia lectura întreruptă cu neplăcere (40) – sau o singurătate să-i spunem „socializată" – singurătatea cititorilor aşezați la mesele lor, în sălile de lectură ale bibliotecilor publice, inconştienți sau nepăsători de prezența celorlalți din apropierea lor, atâta vreme cât aceştia nu le tulbură minusculul şi totodată vastul spațiu vital al lecturii.

În zilele noastre, a lua o carte bună dintr-un raft de bibliotecă şi a începe lectura ei, aşezat într-un fotoliu, este un lucru cât se poate de banal. Nu a fost însă totdeauna aşa. Şi nu e vorba doar de raritatea cărților, care au devenit un obiect cultural accesibil unui număr indeterminat de cititori abia după apariția tiparului, în secolul al XVI-lea, ci, mai ales, de dificultățile fizice cu care s-a confruntat actul de lectură în Antichitate. Evoluția acestuia a fost întotdeauna determinată de suporturile pe care s-a scris şi acestea, la rândul lor, au evoluat în funcție de complexitatea mesajelor ce urmau să fie fixate în scris.

Prima dificultate provenea de la formatul cărților. Cele dintâi texte – la început notații succinte – de regulă inventare sumare ale unor bunuri sau animale domestice notate pe tăblițe de argilă, pătrate sau dreptunghiulare, cu o lățime de şapte-opt centimetri, care puteau fi ținute cu uşurință în mână – au cunoscut transformări succesive determinate şi de evoluția conținutului, şi de transformarea suportului pe care se scria. S-a scris pe tăblițe de argilă, dar s-a scris şi pe tăblițe de ceară (cum

apare într-o pictură de la Herculanum care o înfăţişează pe Sapho, scriind), pe lemn ori pe panouri mari de bazalt (*Codul juridic al lui Hamurabi* din secolul al XVIII-lea î. e.n., de exemplu) (4).

Nevoia de a nota informaţii din ce în ce mai ample şi mai numeroase a impus renunţarea la argilă, la ceară şi la alte materiale limitate prin dimensiunile lor ca suport de stocare a informaţiilor în favoarea rulourilor de papirus numite *volumen* – de la latinul *volvere*, *a rula* sau *a derula.* Lungimea unui volumen putea varia între şase şi patruzeci de metri, iar lărgimea între 30 şi 40 de cm (4). Se desfăşura orizontal şi se citea de la stânga la dreapta; textul era dispus în coloane largi de aproximativ 8 centimetri. O versiune a rulourilor care a supravieţuit până târziu era aşa-numitul *rotulus*, cu textul dispus într-o singură coloană şi care se desfăşura de sus în jos.

Volumenul, mult mai uşor de transportat şi de aranjat în colecţii decât tăbliţele, a permis, datorită foilor asamblate una în prelungirea celeilalte, o bogăţie practic infinită a textelor scrise. Într-unul dintre cele mai vechi papirusuri păstrate până astăzi – datat din timpul dinastiei a XII-a a Egiptului antic, în mileniul II î.e.n. – găsim înregistrate povestiri care circulaseră la curtea faraonului Keops, din dinastia a IV-a, cu aproape un mileniu în urmă. E un salt uriaş de la tăbliţele de lut pe care scribii sumerieni notau lapidar doar câteva cuvinte.

Dar ruloul se citea greu. Textul era distribuit în coloane şi cititorul ţinea ruloul cu o mână şi îl desfăşura cu cealaltă. Lectura se făcea de regulă cu voce tare, căci lectura în gând nu se va impune şi nu va deveni o practică a majorităţii cititorilor decât mult mai târziu,

în Evul Mediu. Lectorul nu putea face nimic în timp ce citea – de pildă, să noteze ceva sau să revină la paragrafele citite cu o zi înainte şi să le confrunte cu altele citite de curând. Efortul intelectual era dublat de un efort fizic – mişcări ale capului, ale toracelui, ale braţelor – în aşa măsură încât medicii vremii considerau lectura ca un exerciţiu fizic benefic pentru menţinerea sănătăţii (4).

Maniabilitatea redusă a documentelor scrise pe rulouri era un obstacol serios în faţa lecturii şi nu încuraja ştiutorii de carte să devină cititori pasionaţi. De altfel, aristocraţii puneau de multe ori sclavii să le citească rulourile astfel încât lectura devenea de fapt audiere, o experienţă orală ca, de exemplu, ascultarea unei conferinţe sau a unui discurs.

Depăşirea dificultăţilor de lectură legate de ruloul de papirus – şi mai erau şi altele, de exemplu, friabilitatea lui, care nu permitea o manipulare repetată de prea multe ori – s-a produs în secolul I din era noastră, când ruloul de papirus a început să fie înlocuit cu un alt suport, pergamentul, şi cu o altă formă de stocare a informaţiei – *codexul* – mai multe foi din pergament cusute la o margine împreună. Evoluţia de la *papirus* la *codex* s-a datorat concurenţei dintre cele două mari biblioteci ale Antichităţii: cea din Alexandria, utilizând papirusul – al cărui secret de fabricaţie era păstrat cu stricteţe în urma unui decret al lui Ptolemeu al III-lea –, şi cea din Pergam, unde, pentru a suplini lipsa papirusului, a fost inventat pergamentul, un material obţinut din piele de oaie sau de miel, supus mai multor operaţii de prelucrare.

Codexul pe pergament, strămoşul cărţii noastre pe hârtie, era mult mai practic decât ruloul. Nu numai că un document în formă de codex permitea o lectură mai uşoară şi alegerea de către cititor a unei poziţii mai comode, dar volumul textului putea fi mult sporit într-un spaţiu restrâns. *Iliada* lui Homer, scrisă pe papirus, ocupase 24 de rulouri. În secolul I e.n., poetul roman Martial se minuna că aceeaşi *Iliadă* putea încăpea „într-o bucată de piele împăturită în mai multe foi mici!" (30). Nu era mirarea lui Martial asemănătoare cu cea a cuiva de acum câteva zeci de ani când afla că pe o dischetă de plastic de dimensiuni reduse de doar câţiva centimetri pătraţi – strămoşul cheilor USB de astăzi – se putea stoca continutul a patru-cinci cărţi cu sute de pagini fiecare?

Rulourile de papirus au coexistat mult timp cu codexurile – care erau mult mai scumpe din cauza costului mai ridicat al pergamentului –, dar şi-au pierdut definitiv întâietatea în secolul al IV-lea. Nu era însă sfârşitul evoluţiei. În secolele XI-XII, pergamentul a fost înlocuit cu hârtia. Formatul se păstra, dar suportul evolua.

Între timp însă fusese depăşită şi o altă piedică importantă în calea răspândirii obişnuinţelor de lectură, derivată din felul cum erau scrise textele.

Vorba zboară, scrisul zace

Nu putem vorbi despre lectură fără să ne intersectăm cu istoria scrisului şi istoria cititorilor, care sunt unite asemenea fraţilor siamezi. Sunt istorii complexe şi foarte interesante dar a căror evocare amănunţită depăşeşte cu mult parcursul călătoriei noastre. Totuşi, reperele ei esenţiale ne ajută să avem o înţelegere mai uşoară a condiţiei noastre de cititori în era documentelor numerice, iniţiată în ultimele decade ale secolului trecut.

Istoria scrisului şi, în consecinţă, a cititorilor are o vechime de peste cinci milenii. Scrisul face parte dintre invenţiile care au apărut în mod autonom în mai multe locuri. Datele, fireşte, sunt aproximative: Egipt (3400 î.e.n), Mesopotamia (3300 î.e.n.), Cipru (2200 î.en.), Creta (1900 î.e.n.), China (1400 î.e.n.), America Centrală (900 î.e.n.).

Apariţia scrisului în mod independent în mai multe focare de civilizaţie explică varietatea sistemelor de a scrie (ideografice, silabice, alfabetice) şi, drept urmare, de a citi: de la stânga la dreapta şi de sus în jos; de la dreapta la stânga; pe coloane; alternativ, de la stânga la dreapta şi apoi în sens invers.

În spaţiul cultural grec, acolo unde se află punctul de plecare pentru sinteza mai întâi a civilizaţiei greco-romane şi apoi a civilizaţiei europene, sistemul de scriere a fost alfabetic, preluat de la fenicieni, în secolul al IX-lea î.e.n. Legat de lectură, este de reţinut că începând din perioada arhaică a Greciei (secolele VIII-V î.e.n.) şi până în Evul Mediu mijlociu, în secolul al XI-lea e.n., se scria fără pauze între cuvinte, fără să se facă distincţie între majuscule şi minuscule, cu semne de punctuaţie sumare şi imprecise, introduse de bibliotecarii erudiţi de la biblioteca din Alexandria, în secolul al III-lea î.e.n. O propoziţie simplă în greceşte, *Hoi paides grafusi ta grammata* (Copiii scriu literele), se scria:

HOIPAIDESGRAFUSITAGRAMMATA

Modul acesta de a scrie a fost preluat de romani (*scriptio continua).*

S*criptio continua* nu era făcută pentru lectura în gând. În realitate, ea era o consecinţă a oralităţii. Într-o societate în care instrucţia şcolară era determinată strict de statutul social, numărul celor care ştiau să citească era redus (la Atena, nici sclavii şi, de regulă, nici femeile nu depăşeau o formă sumară de alfabetizare, iar în Sparta, instrucţia tuturor categoriilor sociale nu depăşea acest prag), iar trasmiterea conţinuturilor scrise se făcea prin lectura cu voce tare. Şi în centrul acestei oralităţi se aflau nu doar aezii din perioada arhaică şi clasică a Greciei, ci şi filosofii ori, mai târziu, poeţii latini, din secolele I şi al II-lea e.n., care-şi difuzau operele mai ales prin lecturi publice.

Lectura în gând exista totuşi, însă doar o minoritate era capabilă s-o practice. O minoritate totuşi relativ importantă de vreme ce lectura în gând este menţionată,

cum arată un cercetător avizat – Bernard Knox, în articolul *Silent reading in Antiquity* – în secvențe din unele scrieri dramatice, ca, spre exemplificare, într-o tragedie de Euripide (*Hipolit*) şi într-o comedie de Artistofan (*Cavalerii*) (12). Ea nu putea fi ceva cu totul ieşit din comun, căci altminteri publicul n-ar fi acceptat ca verosimilă abilitatea personajelor de a citi în gând de la primul contact cu textul şi de a relata apoi, pentru celelalte personaje, ce au citit. Iată, de exemplu, în tragedia lui Euripide: Tezeu, regele mitic al Atenei, se întoarce acasă, la castelul său din Trezen, unde Fedra, noua lui soție după moartea Ariadnei, tocmai s-a sinucis de ruşine şi umilință fiindcă, nutrind o dragoste pătimaşă față de fiul lui, Hipolit, din prima căsătorie a regelui, a fost respinsă categoric de acesta. Lângă trupul Fedrei, Tezeu găseşte o scrisoare scrisă de aceasta înainte de a muri. Tezeu o citeşte în gând şi izbucneşte în lamentații: „Ah, o nouă nenorocire în plus! E peste puterile mele, nici nu se poate spune! Vai mie!”

Corul, neliniştit, se interesează despre ce e vorba şi Tezeu relatează cuprinsul scrisorii: „Hipolit a avut neruşinarea să profaneze şi să atace onoarea mea conjugală”.

Totuşi, pentru marea majoritate a ştiutorilor de carte, lectura în gând exista mai ales doar ca o lectură preliminară, de descifrare a *volumen*-ului, de pregătire a lecturii adevărate, cu voce tare, prin care conținutul lui urma să fie transmis auditorilor, în mod adecvat, fără stângăcii.

Dar nici dubla lectură nu ferea de greşeli de interpretare. Alberto Manguel ne relatează o controversă din secolul al IV-lea e.n., când un vers din Virgiliu – *COLLECTAMEXILIOPUBEM* – a fost înțeles *Collectam*

ex Ilio pubem – „un popor reunit din Troia” – în loc de *Collectam exilio pubem* – „un popor reunit pentru exil” (30).

Şi tot Alberto Manguel observă că sensul proverbului latin *verba volant, scripta manent* (vorbele zboară, scrisul rămâne) era opus celui din vremea noastră, când el este înțeles ca o opoziție între oralitatea efemeră şi scrisul durabil. Se înțelege că preferința noastră merge spre scris. Dar anticii nu gândeau ca noi. Opoziția era între oralitatea care-şi atinge scopul (de a comunica) şi scrisul inert, care rămâne, am zice astăzi, literă moartă. Traducerea corectă ar fi deci *„vorba zboară, scrisul zace”*. Lectura, adică, în mod evident, lectura cu voce tare, este un complement indispensabil al scrisului. Fără lectură, conținutul scrisului rămâne inert şi ignorat de toată lumea. În plus, *verba* avea față de *scripta* avantajul de a permite o relație activă între parteneri în timpul comunicării. Neînțelegerile, confuziile sau răstălmăcirile erau evitate prin reluarea subiectului sub alte fațete ori prin analiza argumentelor. Nu întâmplător „dialogurile” reprezintă una dintre manifestările culturale cele mai active în Antichitate. Le întâlnim nu doar la Socrate şi apoi la discipolul său Platon, care şi-a transformat maestrul într-un personaj impunător, vehicul al filosofiei proprii, ci şi, înaintea lor, la poeții Sophron şi Epiharmos, ori mai târziu la Aristotel (ni s-au păstrat doar câteva fragmente), la Xenofon sau la Plutarh. Şi filosofii din secolele următoare (Berkeley, Voltaire) au compus dialoguri, deşi condițiile culturale, după apariția tiparului, nu mai erau de mult timp similare cu cele din Antichitate.

Scrisul, în schimb, era pasiv. Este celebru un fragment din dialogul lui Platon, *Fedru*, citat de multe ori când se scrie despre istoria lecturii, în care Socrate se manifestă ca un adversar al scrisului şi, în consecinţă, al lecturii. Socrate consideră scrierea o invenţie inutilă şi chiar dăunătoare. Potrivit mitului pe care el îl evocă pentru discipolul său Fedru, zeul sapienţial egiptean Thot, inventatorul, printre altele, al geometriei, calculului, astronomiei şi scrierii, i-a prezentat faraonului Thamus invenţiile sale cu îndemnul să le răspândească în rândul egiptenilor. Dar faraonul îi obiectează că scrierea nu este folositoare din mai multe puncte de vedere. E un răspuns la care subscrie şi Socrate: scrisul – care presupune, evident, lectură – îi dezvaţă pe oameni să reflecteze şi să-şi exerseze memoria, ceea ce are drept urmare cufundarea minţii lor într-o uitare şi mai profundă. Ei vor părea cunoscători fără să fie, căci adevărurile pe care le vor formula nu vor fi adevăruri descoperite de ei, ci de alţii. Şi astfel, dacă li se vor cere lămuriri suplimentare, ei nu vor fi în stare să le dea, dependenţi cum sunt de lectură şi incapabili să gândească prin ei înşişi.

În al doilea rând, textul scris e de-a dreptul dăunător fiindcă circulă între oameni care nu au aceeaşi pătrundere a lucrurilor: „Odată scris, discursul se rostogoleşte pretutindeni, trece fără oprelişte din mâinile cunoscătorilor în cele ale profanilor şi nu distinge între cel căruia trebuie şi cel căruia nu trebuie să-i vorbească. Dacă este dispreţuit sau înjurat pe nedrept, el are nevoie totdeauna de părintele său. Căci nu e capabil să respingă un atac şi să se apere el însuşi” (37).

Trecând peste multe secole întâlnim această distincție cunoscători – profani, în alți termeni, la Nietzsche, în *Ştiința veselă.* Cultura – şi, se înțelege, cultura scrisă – nu este un domeniu în care domneşte democrația. Iluzia că toată lumea poate înțelege în mod adecvat valorile ei produce un tip social detestabil – ratatul nemulțumit de sine: „Iată un ratat care nu posedă destul spirit ca să fie mulțumit cu ce are, şi care a primit suficientă cultură ca să afle; se plictiseşte, e dezgustat, se dispreţuieşte. /.../ nu se poate împiedica să se corupă tot mai tare, să devină tot mai iritat şi mai vanitos prin lecturi la care nu are dreptul, sau prin contacte prea intelectuale pentru capacitățile sale digestive; otrăvit până în măduva oaselor – căci pentru un ratat de specia asta spiritul devine otravă, cum tot otravă devine cultura, /.../ – el ajunge, în cele din urmă, să fie prizonierul unui fel de ranchiună, unei dorințe cronice de răzbunare."

Mefiența lui Socrate şi cea, mult mai târzie, a lui Nietzsche față de consumatorii lipsiți de capacitatea de înțelegere adecvată a culturii scrise nu seamănă oare cu atitudinea elitară din zilele noastre de a împărți cititorii în categorii între care diferențele de instrucție şi experiență literare dau naştere unei ierarhii tendențioase? Pe de o parte, ne intersectăm în viața de toate zilele cu cititorul mediu, presupus ignar, amator de paraliteratură – romane de familie (sagas), romane istorice şi de aventuri, romane de dragoste, romane polițiste, de SF etc. şi, pe de alta, cu cititorii cultivați, cunoscătorii, iubitori de literatură rafinată, reflexivă, cu o problematică gravă şi profundă ori cu un stil dificil şi neobişnuit. Lor li se adresează scriitorii majori, care de multe ori au un

succes comercial şi popular inferior autorilor de paraliteratură.

Paraliteratura, pe care spiritele fine o consideră ca fiind la periferia literaturii, este reputată prin accesibilitate, simplitate stilistică, atractivitate şi naturaleţea povestirii şi a dialogurilor – aşadar, prin trăsături care o apropie de oralitate. Eventuala banalitate a intrigii, a personajelor şi a stilului trece neobservată mai întâi fiindcă autorul este, de regulă, abil să le disimuleze şi, în al doilea rând, fiindcă cititorul de paraliteratură nu caută performanţa artistică, ci vrea doar să se amuze ori să evadeze într-o istorie fictivă expusă atractiv, simplu şi coerent. Cum ar fi o istorie orală.

Balanţa prestigiului în lumea literară se apleacă, de la începutul secolului trecut, spre partea opusă oralităţii, spre literatura majoră. Numai aceasta este menţionată în istoriile literare şi în listele operelor canonice.

Nu această discriminare, perfect justificată, este în discuţie, ci doar judecata minimalizatoare care o însoţeşte în spiritul unora – cititori şi uneori chiar scriitori. Căci e vorba de două realităţi, de două feluri de *a face* literatură care nu se exclud, care au funcţii diferite şi care, din acest motiv, nici nu pot fi comparate, chiar dacă e foarte normal să fie preferată una ori alta.

Căci datorăm oralităţii – care în zilele noastre a devenit paraliteratură – cunoaşterea a numeroase opere fundamentale din cultura universală care, înainte de a fi fixate în scris, au circulat, secole la rând, prin recitare: *Iliada* şi *Odiseea* în antichitatea greacă, *Mahabharata* şi *Ramayana*, marile epopei indiene, corpusul de texte sapienţiale al *Vedelor*, apoi aşa-numitele *Chanson de geste* franceze ori poemul eroic ucrainean *Cântec despre*

oastea lui Igor, baladele şi basmele populare româneşti. În zilele noastre, tradiția marilor poeme epice circulând şi transformându-se pe cale orală continuă cu o imensă epopee tibetană, mongolă şi chineză, *Cântul regelui Gesar,* cu aproape un milion de versuri, mai întinsă decât *Mahabharata, Ramayana, Iliada* şi *Odiseea* luate la un loc. Şi tot în vremea noastră, proverbul african *Un bătrân care moare este aidoma unei biblioteci care arde* se raportează la oralitate, căci prin comunicarea orală se realiza şi se realizează şi astăzi în satele africane continuitatea culturală: transmiterea experienței, a regulilor sociale, cutumelor, miturilor, interdicțiilor etc.

Distincția între cititorii predilecți de paraliteratură şi cei de literatura majoră nu trebuie să producă judecăți depreciative, ci doar să constate o varietate de interese de lectură ori, eventual, evoluții diferite ale abilităților de lectură. Marile literaturi europene sunt în egală măsură bogate şi în literatură majoră, şi în paraliteratură. Paraliteratura e aceea care atrage publicul larg spre literatură. Ea dezvoltă gustul pentru lectură şi pune bazele rafinării acestuia, mărind astfel receptivitatea pentru subtilitățile şi frumusețile prețioase ale literaturii majore.

Încă puţină istorie

Din variate motive, pe care le-am amintit deja – slaba răspândire a ştiinţei de carte, obscuritatea scrierii fără pauze între cuvinte *(scriptio continua)*, manipularea dificilă a suuporturilor pe care se scria – lectura, şi cu atât mai mult lectura silenţioasă, nu era la îndemâna unui public larg în Antichitate. Dar, deşi numărul cititorilor era redus, mulţimea iubitorilor de literatură era mare. Cunoaşterea şi răspândirea literaturii se făcea mai ales pe calea reprezentării. Poezia era recitată, asociată cu muzica monodică (corală ori interpretată la liră sau harpă), iar lucrările dramatice, puse în scenă. Grecia helenistică şi apoi cea romană era împânzită de teatre şi la spectacolele dramatice asistau mii de spectatori. Teatrul lui Dyonisos de la Atena, de exemplu, construit în secolul al V-lea î.e.n., avea 17 mii de locuri.

În Roma secolelor I î.e.n. – II e.n. s-a răspândit, de asemenea, practica lecturilor publice de către autori (*recitatio*). Lectura se făcea într-un *odeum* (odeon), într-un *auditorium (*sală de conferinţe) ori, pur şi simplu, la un colţ de stradă, într-o piaţă, în apropierea termelor ori a altor edificii publice. Scriitorii care se produceau în odeoane şi săli de conferinţe erau bogaţi sau cel puţin aveau un protector înstărit şi îşi puteau selecta publicul dintre oamenii cultivaţi şi dintre prieteni. Lectura era urmată de aplauze, de comentarii elogioase şi de o

mai mare notorietate pentru autor. Şi, corelativ, numele lui se fixa în conştiinţa publică. *Recitatio* era pentru un autor un incitativ de a continua să scrie, de a se perfecţiona şi de a se face cunoscut.

Ceilalţi, care îşi citeau operele în stradă, erau săraci, iar asistenţa era formată din trecători întâmplători, majoritatea necioplіţi şi dornici să se distreze pe seama autorului. Acesta era întrerupt, batjocorit şi chiar gonit cu pietre. Nu e de mirare că, indiferent de calitatea lor, operele celor mai mulţi autori săraci au dispărut fără să lase urme. Astfel, o cercetătoare, Catherine Salles (44), a întocmit pentru secolul I e.n. o listă cu aproximativ 206 de scriitori care ar fi fost activi în acea perioadă. Dar până la noi, remarcă ea, au ajuns doar scrierile a 26 dintre ei. Putem presupune că ierarhia literară cu care se operează astăzi când se studiază literatura latină din acest secol este în mare măsură arbitrară.

Cât priveşte bibliotecile, cea din Alexandria, înfiinţată în jurul anului 290 î.e.n., deţinea, în timpul lui Iulius Cezar (100-44 î.e.n.), circa 700 de mii de volume (rulouri de papirus), iar cea din Pergam, specializată în literatură ştiinţifică şi mai ales medicală, aproximativ 200 de mii. La Roma, prima bibliotecă publică apare în anul 39 î.e.n., pe timpul lui Cezar, cu lucrări capturate ca pradă de război, şi ei i se vor adăuga şi alte biblioteci, fondate de împăraţii Augustus, Tiberiu şi Traian. Domiţian cheltuieşte mari sume de bani pentru reconstruirea bibliotecilor arse sau distruse de cutremur, aşa încât, în secolul al II-lea e.n. existau la Roma şapte biblioteci publice imperiale cu capacităţi de stocare cuprinse între 10 mii şi 30 de mii de volume (44). Existau biblioteci publice şi în alte oraşe din Italia.

Dar lectura în gând (silențioasă) continua să fie rară şi din acest motiv bibliotecile publice nu aveau săli de lectură. Bibliotecile erau frecventate pentru identificarea şi împrumutarea unor opere vechi sau rare, pentru a face verificări în texte sau pentru o lectură cu voce tare a unor fragmente izolate (12).

În secolul al IV-lea e.n., într-un pasaj din *Confesiuni* devenit celebru, Augustin se miră, la Milano, când îl surprinde pe episcopul Ambrosie cufundat într-o lectură silențioasă. Augustin meditează întrucâtva surprins, dar cu înțelegere asupra avantajelor unei asemenea lecturi, ceea ce înseamnă că acest fel de a citi era destul de puțin răspândit în epocă şi, desigur, şi pentru el mai puțin obişnuit (43).

Într-adevăr, lectura silențioasă a devenit predominantă abia din secolul al X-lea, după ce, prin contribuții colective şi anonime, mai ales din partea copiştilor irlandezi, au apărut spațiile despărțitoare între cuvinte, precum şi cele mai multe dintre semnele de punctuație utilizate şi astăzi.

Din acest moment, lectura cu voce tare a devenit doar o opțiune, iar lectura silențioasă a introdus, treptat, dar tot mai accelerat după apariția tiparului, în secolul al XV-lea, un nou model cultural: cititorul pasionat şi, eventual, colecționar de cărți.

O altă urmare a fost că biblioteca s-a schimbat şi ea ca instituție. De la conceptul de bibliotecă *depozit de documente* – accesibilă doar unor privilegiați aleşi cu grijă, concept ilustrat strălucitor de bibliotecile din Alexandria şi Pergam, se ajunge, spre sfârşitul Evului Mediu, adică în jurul lui 1500, la ideea de bibliotecă publică, accesibilă oricui. Francesco Petrarca (1304 – 1374) era un precursor când, spre sfârşitul vieții,

plănuia să lase moştenire colecţia sa de cărţi Republicii Veneţiene, ca să devină publică (33).

După adoptarea creştinismului ca religie oficială în Imperiul Roman, spre sfârşitul secolului al IV-lea, în toate comunităţile creştine s-a răspândit cultul icoanelor. În a doua jumătate a secolului al VIII-lea, în Imperiul Bizantin, imaginile erau atât de numeroase şi cultul lor (iconodulie) atât de răspândit, încât a dus la apariţia unui curent opus şi violent – iconoclasmul. Câteva decenii mai târziu, mai precis în 843, disputa dintre iconoclaşti şi iconoduli a încetat, iar imaginile au rămas în continuare obiecte de venerare în biserici.

Iconostasele ortodoxe, frescele medievale, vitraliile gotice aveau, pentru credincioşii lipsiţi de instrucţie şcolară – majoritari până în secolul al XIX-lea –, funcţia unor cărţi sui generis, ei „citeau” saga religioasă, luau cunoştinţă de episoade biblice şi evanghelice, fundamentale pentru aprofundarea credinţei.

Dar existau şi cărţi propriu-zise de imagini. La începutul secolului al XIV-lea, în Germania şi Olanda au apărut culegeri manuscrise compuse aproape în întregime din imagini biblice juxtapuse – 40-50 de tablouri despre istoria sfântă. Ele erau concepute în primul rând pentru ordinele de călugări cerşetori – franciscani, dominicani, capucini, augustinieni, Pauperes Christi (Săracii lui Hristos) – care le foloseau ca îndreptare în activitatea lor de predicatori. Cărţile acestea chiar dacă se numeau *Bibliae pauperum* erau prea scumpe pentru a fi la îndemâna celor cu adevărat săraci. Termenul *pauperum,* care de altfel nu a fost utilizat pentru a identifica aceste biblii decât mult mai târziu, nu avea legătură cu condiţia economică a credincioşilor acelor timpuri, ci cu condiţia lor culturală – săraci sub raport spiritual, neştiutori de carte (30).

Cititorul, frate cu autorul?

În ultimul vers al „prefeței" sale la *Florile răului* (1857), Charles Baudelaire se adresa cititorului astfel: „Tu, semenul meu, frate!". Era un mod de a atrage atenția că, în pofida aparențelor, autorul nu este diferit, prin natură, de cel care-l citeşte. Răul, păcatele, dorințele neîmplinite, impulsurile necontrolate, robia simțurilor, violența şi, mai presus de toate, plictisul (monstrul tăcut, „mai mârşav, mai slut, mai rău din fire"), din care îşi trag hrana poeziile („florile") cuprinse în volum compun, mai mult sau mai puțin, fondul comun şi cotidian al vieții noastre, a tuturor.

Ideea aceasta de consubstanțialitate între autor şi cititorul său explică elementar, dar credibil, atât influența literaturii asupra cititorilor (şi, dincolo de ei, asupra unei epoci), cât şi dinamica extrem de selectivă a posterității.

Un autor „semen" şi „frate" cu cititorii vremii lui se poate bucura de succes şi celebritate o fracțiune de timp (o lună, un an, un deceniu, un secol), dar se prăbuşeşte în anonimat imediat ce natura sa nu mai este sincronizată cu a cititorilor din generațiile ulterioare. Johan Huizinga, în *L'automne du Moyen Âge*, observa că iubitorul de frumos nu mai are nicio satisfacție la lectura

poeziei din secolul al XV-lea, deşi vibrează în fața picturii din aceeaşi perioadă. Preferința aceasta răstoarnă ierarhia de acum 500 de ani, când poezia era mai admirată decât pictura (26).

Cauza este că poeții de la sfârşitul Evului Mediu vehiculau concepte, idei, viziuni, valori împărtăşite şi de cititorii lor. Aceştia din urmă erau o minoritate în raport cu populația totală şi făceau parte din aceeaşi lume spirituală cu autorii. Când bagajul acesta comun s-a schimbat, literatura care-l ilustra a devenit lipsită de interes. Eroziunea nu a atins pictura, fiindcă acolo desenul, culoarea, compoziția plastică, expresivitatea şi-au sporit cu timpul valoarea în sine, independentă de mesajul strict religios al scenelor şi personajelor reprezentate. Se cuvine, în această ordine de idei, să ne amintim amărăciunea lui Fernando Pessoa din *Erostrat*e (1925), care constata îndepărtarea implacabilă a cititorilor de operele unor mari scriitori şi poeți, printre care Byron, Shelley, Goethe sau Hugo (35).

În vremea noastră, vom găsi, în schimb, în cultura literară a cititorului instruit scriitori populari precum J.K. Rowling, Dan Brown, Amélie Nothomb, Marc Lévy, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq, Stephen King, Michael Crighton, Agatha Christie ori unii dintre laureații Nobel (Thomas Mann, Ernest Hemingway, Gabriel Garcia Marquez, Orhan Pamuk) sau, în mod cu totul variabil, scriitori majori deveniți clasici ai literaturilor lor (Marcel Proust, Dino Buzatti, Ismail Kadare, Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Salman Rushdie). Evident, lista e minimală, dar, în mod implicit, ea validează reflexia marelui portughez de acum aproape un secol.

În secolul al XIX-lea, în lipsa tehnologiilor de comunicare din secolul al XX-lea şi din vremea noastră, literatura era sinonimă cu pătrunderea într-o altă lume, infinit mai bogată şi mai concentrată, sub raportul semnificațiilor, decât ceea ce putea oferi experiența comună în lumea concretă. Concurența pe care o făceau „stării civile” scriitori ca Gogol, Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Lev Tolstoi, ori scriitori şi dramaturgi dinaintea lor – Cervantes, Shakespeare, Moliere ori Goldoni – era extrem de atrăgătoare şi avea drept vectori de comunicare personaje memorabile care deveneau adevărate simboluri sociale, culturale, filosofice – pozitive ori negative. Don Quijote, Hamlet, Othello, Harpagon, Rastignac, Moş Goriot, Rastignac, Julien Sorel sau Uriah Heep sunt doar câteva exemple dintr-o listă care ar putea ocupa pagini întregi.

În zilele noastre, există opinia, împărtăşită de mulți, că pentru a întâlni asemenea personaje nu mai e nevoie de lectura tradițională, ci doar de navigarea virtuală prin Internet. Ea ne poate pune în contact, după voia şi preferințele noastre, cu sute de personaje reale foarte interesante, mai interesante decât inşii din jurul nostru sau cu care întreținem raporturi sociale mai mult sau mai puțin strânse.

Şi totuşi, literatura are atuurile ei pe care realitatea brută, neprelucrată, şi oceanul de imagini nu le pot egala. Când informațiile se succed cu zecile şi cu sutele despre aceleaşi evenimente sau despre evenimente de acelaşi tip apare aşa-numitul zgomot informațional. Ceea ce este pertinent şi valabil se amestecă, uneori inextricabil, cu ceea ce este exagerat sau realmente fals şi se contaminează de rumori, analize tendențioase,

neadevăruri etc. Expunerea excesivă, permanentă şi exclusivă la fluxul neîntrerupt de informaţie vizuală atrofiază spiritul critic şi capacitatea de a reflecta în mod independent. Limitându-şi raporturile cu societatea ambiantă, cu cultura, cu lumea ideilor şi a artei la masa de informaţii factologice şi vizuale oferite de televiziune şi de Internet, mintea privitorului devine pasivă şi rezultatul este până la urmă, de multe ori, opus a ceea ce se vrea. În loc de un ins bine informat, la curent cu tot ce este important şi semnificativ pentru vremea sa, cu spiritul deschis în faţa diversităţii infinite a lumii, se ajunge la crearea unei personalităţi precare, influenţabile, uşor de manipulat prin imagini, informaţii şi argumente înşelătoare care-i hrănesc prejudecăţile nocive sau îi creează false certitudini.

Cititorul însă, inclusiv cititorul de literatură, ştie să facă selecţia necesară în masa uriaşă de informaţii aflate la îndemână pentru a reţine doar ce este pertinent şi de valoare pentru el.

Fără să ignore şi fără să dispreţuiască bazinul imens de cunoaştere vizuală. Căci, fireşte, nici lectura nu trebuie să fie considerată o sursă exclusivă de informare şi de bucurie spirituală. Cititorul cultivat din secolul nostru este în egală măsură şi un scotocitor în tezaurul imens al Internetului, şi un atent şi devotat frecventator al unor programe de televiziune. Regula esenţială şi recomandabilă este deci diversificarea intereselor şi a căilor de cunoaştere.

Mulţi cititori de literatură se selectează din masa celor care, derutaţi ori agasaţi de marile cantităţi de informaţii imposibil de metabolizat ori de reconciliat, simt nevoia să restabilească echilibrul, care li se pare

că a fost năruit de ultimele evoluții tehnologice informaționale. Este ceea ce înțeleg foarte bine scriitorii populari de bestselleruri şi mulți autori de scenarii pentru canalele de televiziune. Ei exploatează cu mare abilitate bazinul factologic pus la dispoziție de rețelele de informare publică şi reiau şi combină cu ficțiunea evenimente politice, militare, sociale şi economice mai vechi sau mai noi, care au inflamat la un moment dat ori care continuă să inflameze opinia publică. Rezultatele sunt romane şi scenarii de mare succes de diferite tipuri: intrigi polițiste, ficțiune politică, memorialistică, reală sau imaginată, istorii de familie, biografii, evocări istorice etc.

Scriitorul francez Daniel Pennac povesteşte, în cartea sa *Comme un roman*, dificultățile întâmpinate, ca profesor, în a atrage spre lectură o clasă de adolescenți. El nu alege să le capteze interesul prin expunerea unor informații incitante şi prin formularea unor sfaturi şi recomandări „înțelepte", ci le facilitează un contact direct cu literatura. Într-o zi, profesorul are o intuiție miraculoasă: vine în fața tinerilor cu o carte nu prea groasă şi le spune că dacă ei nu vor să citească, le va citi el, cu glas tare. Elevii sunt inițial plictisiți şi chiar indispuşi (*am trecut de vârsta asta, nu avem răbdare* etc.), dar profesorul insistă să înceapă lectura şi le permite să-l întrerupă peste zece minute, dacă se plictisesc, spre a trece la altă activitate.

Începe să citească. Nu-l întrerupe nimeni; ba, din contra, interesul ascultătorilor este repede captat într-o asemenea măsură încât ei vor continua să parcurgă cartea acasă, nemaiavând răbdare să aştepte lectura publică din clasă, din ora următoare de curs (34).

Nu e sigur că experienţa aceasta a decurs chiar atât de lin sau că putem avea aici baza unei reţete. Dar ea este verosimilă în raport cu capacitatea artei în general şi a literaturii în cazul de faţă de a transcende realitatea brută.

Ce le-a citit profesorul? Prima pagină din romanul lui Patrick Süskind *Le parfum*, istoria unui psihopat de geniu din secolul al XVIII-lea devenit ucigaş în serie. Spiritul nonconformist şi rebel al adolescenţilor, mefienţi faţă de idealizarea realităţii pentru a corespunde unor prejudecăţi sau norme de corectitudine politică, morală, religioasă etc., a intrat în rezonanţă cu spiritul autorului, deloc respectuos faţă de prejudecăţile mitizante, şi cu descrierea sa necosmetizată a secolului „luminilor". Înlăturarea unor clişee idilice cu largă circulaţie în cultura oficială le-a trezit probabil încrederea în literatură şi dorinţa să continue experienţa de lectură.

Iată un fragment din *Parfumul* – pagina citită în clasă de profesorul Pennac – o pagină care, în treacăt fie spus, nu e departe de spiritul unora dintre „florile" baudelairiene: „În epoca despre care vorbim, domnea în toate oraşele o putoare cu greu imaginabilă de oamenii moderni care suntem. Străzile puţeau a bălegar, curţile, a urină, scările, a mucegai şi a excremente de şobolani, bucătăriile, a varză putredă şi grăsime de oaie./…/ Oamenii puţeau a sudoare şi a haine nespălate, gurile le puţeau a dinţi stricaţi/…/ Râurile puţeau, pieţele puţeau, bisericile puţeau. Puţea sub poduri şi în palate. Ţăranul, la fel ca preotul, sluga, la fel ca nevasta stăpânului, nobilimea toată puţea şi însuşi regele puţea ca un animal şi regina, ca o capră bătrână/…/ Căci în acest secol al XVIII-lea activitatea distrugătoare a bacteriilor

nu întâlnea niciun obstacol şi nu exista nicio activitate omenească, destructivă sau constructivă /.../ care să nu fie însoţită de putoare”.

Descrierea aceasta realistă şi nesentimentală acţionează asupra cititorului ca un revelator al vieţii cotidiene de altădată. Fără să apeleze la statistici şi la consideraţii eseistice ori teoretice, cum găsim în multe dintre sintezele istoricilor, rândurile lui Patrick Süskind au reuşit, prin limbajul lor plastic, să stimuleze şi să tulbure imaginaţia adolescenţilor. Ele au introdus o matrice în care tot ce urma să fie povestit în roman dobândea semnificaţii net mai profunde decât o simplă intrigă poliţistă. Căci există în sufletul fiecăruia dintre noi o coardă sensibilă care explică succesul romanelor istorice şi al literaturii *science-fiction*. Ne interesează nu doar prezentul, despre care ne informează copios presa, televiziunea şi Internetul, ci şi, uneori chiar în mai mare măsură, felul cum au trăit cei dinaintea noastră şi felul în care vor trăi cei de după noi. Interesul acesta e o consecinţă a lucidităţii noastre despre efemeritatea vieţii. Simţim nevoia să ne prelungim inconştient durata cu fragmente de timp împrumutate fie din trecut, fie din viitor. Imaginaţia, prin posibilitatea de a ne îmbogăţi fiinţa cu o dimensiune spirituală, ne poate ajuta să trăim mai mult şi mai intens decât dacă ne rezumăm existenţa doar la un număr limitat de experienţe. Care, indiferent cât ar fi de inedite şi de spectaculoase, sfârşesc prin a deveni surse de frustrare în calitatea lor de scenarii ireversibile, fixate în trecut.

Tirania personajelor

„Fraternitatea” dintre autor şi cititorul său este şi una dintre sursele empatiei, concept fundamental în estetică, psihologie, psihanaliză şi literatură. O consecință extremă a empatiei, şi totodată una dintre cele mai redutabile capcane de altădată ale lecturii, era influența nocivă, aidoma unui drog halucinogen, pe care o puteau exercita personajele dotate cu o mare veracitate – grație artei scriitorului – asupra unor sensibilități vulnerabile din cauza experienței lor de viață insuficiente. E vorba de cititorii care aveau tendința să confunde ficțiunea cu realitatea şi tendința aceasta a devenit ea însăşi subiectul principal al primului roman canonic din literatura occidentală, *Don Quijote de la Mancha* scris de Miguel de Cervantes şi publicat în 1605 (partea întâi) şi 1614 (partea a doua).

În sens strict, *Don Quijote* este o satiră a tulburărilor identitare din conştiința unui cititor care are o încrederea oarbă, lipsită de spirit critic în literatură, considerată întru totul fidelă realității. Don Quijote – hidalgo dintr-un sat din la Mancha – este un consumator compulsiv de literatură cavalerească. Din primele pagini, aflăm că Don Quijote nu ezită să vândă o parte din pământul pe care-l posedă ca să-şi cumpere cărți.

Şi iată cum descrie Cervantes transformarea lui Don Quijote dintr-un simplu cititor pasionat într-un ins care, fascinat de ficțiune, pierde contactul normal, obişnuit, cu realitatea: „În sfârşit, hidalgoul nostru se încrâncenă atât de tare asupra lecturii încât îşi petrecea nopțile citind de seara până dimineața şi zilele, de dimineața până seara. Astfel că, dormind puțin şi citind mult, creierul i se uscă şi el îşi pierdu mințile. Imaginația i se umplu de tot ce citise în cărți, de vrăji, certuri, aventuri, bătălii, răniri, galanterii, iubiri, furtuni şi de alte ciudățenii imposibile. Şi într-atât îşi umplu capul cu ele, încât tot acest talmeş-balmeş de născociri deveni pentru el adevărul pur, pe care nu-l putea găsi în nicio altă istorie din lume."

Drept urmare, însoțit de scutierul Sancho Panza şi călare pe celebrul său cal, Rocinante, Don Quijote va porni în lume să repete şi să desăvârşească isprăvile eroilor din cărțile citite, percepând mereu fals realitatea, ca în cunoscutul episod inaugural cu morile de vânt luate drept uriaşi.

Don Quijote este primul roman modern din literatura europeană. Dar, dincolo de aventurile burleşti ale *Cavalerului Tristei Figuri,* cum îl numeşte Sancho Panza pe stăpânul său, şi dând la o parte toate interpretările psihologice, morale, filosofice ale acțiunilor sale, vom reține că cititorul Don Quijote şi-a format, în contact cu literatura, o altă personalitate. Cervantes îl ironizează, prezentându-l nu ca un proces de formare, ci de deformare.

Nici anticii nu erau cu toții favorabili influenței literaturii asupra spiritului.

Pentru Platon, în *Republica,* poezia (eposurile homerice) este o imitaţie a aparenţelor, aidoma picturii, şi întăreşte partea inferioară a sufletului omenesc, întrucât exaltă, prin eroii săi, violenţa, „caracterul iritabil", suferinţa, lamentaţiile. Fiind o simplă imitaţie a unor aparenţe, poezia e înşelătoare, nu e purtătoarea unor adevăruri utile cunoaşterii. Homer, deşi a scris despre războaie, conducerea armatelor, administrarea cetăţilor şi educaţia tinerilor, el însuşi nu a fost nici războinic, nici conducător militar, nici politician şi nici profesor. Nu are nicio competenţă să scrie despre ce scrie şi deci nu trebuie căutat niciun adevăr în versurile lui. „Şi cu toate acestea, spune Socrate în versiune platonică, n-am acuzat încă poezia de cea mai rea dintre faptele sale. Faptul că ea este capabilă să corupă chiar şi oamenii cinstiţi, cu excepţia unui mic număr dintre ei; iată, negreşit, ce este cu totul de temut".

Concluzia se impune de la sine: neavând o influenţă pozitivă asupra oamenilor, poezia, cu tot farmecul ei, nu îşi are locul într-o cetate ideală decât în măsura în care ea produce „imnuri în onoarea zeilor şi elogii pentru oamenii de bine".

Sigur, cetatea platonică este totalitară şi arta admisă ar fi doar una religioasă ori encomiastă faţă de mai marii zilei.

Cu toate acestea, Platon – care în tinereţe a fost şi autor dramatic – nu este un adversar fanatic al poeziei (literaturii). El se conformează, după cum adaugă imediat, opoziţiei străvechi între filosofie şi poezie, înţeleasă ca o opoziţie între raţiune şi sentiment: „Să spunem totuşi că dacă poezia imitativă ne poate dovedi prin argumente valabile că ea îşi are locul într-o cetate

bine administrată, o vom primi cu bucurie, căci ne dăm seama de farmecul pe care-l exercită ea asupra noastră. Dar ar fi nedrept să trădăm ceea ce considerăm că este adevărul" (37).

Şi pentru Aristotel poezia e imitație. Dar, în opoziție cu Platon, la el imitația e naturală omului, producătoare de o plăcere benefică şi e o sursă de cunoaştere. „În general vorbind, două sunt cauzele ce par a fi dat naştere poeziei, amândouă cauze fireşti. Una e darul înnăscut al Imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l şi deosebeşte de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite şi cele dintâi cunoştințe venindu-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e şi ea resimțită de toți. Că-i aşa, o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă – cum ar fi înfățişările fiarelor celor mai dezgustătoare şi ale morților – închipuite cu oricât de mare fidelitate, ne umplu de desfătare. Explicația, şi de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoaşterea nu numai înțelepților, dar şi oamenilor de rând; atât doar că aceştia se împărtăşesc din ea mai puțin" (3).

Tot astfel, spre deosebire de Platon, care considera că reprezentarea violențelor şi a evenimentelor triste influențează negativ sufletul cititorului/spectatorului, la Aristotel, tragedia, adică genul literar consacrat unor asemenea evenimente, exercită o funcție de purificare interioară (catharsis), prin spaima şi teroarea inculcată spectatorului, martor al destinului tragic al personajelor. Influența e deci benefică. „Tragedia e, aşadar, imitația unei acțiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit

după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, nu povestită, şi care, stârnind mila şi frica, săvârşeşte curățirea acestor patimi" (3).

Posteritatea a reținut ambele puncte de vedere. Şi dacă la începutul secolului al XVII-lea Don Quijote era o „victimă" a „poeziei imitative"*, cu două secole în urmă, dar aproape la o mie de ani după ce creştinismul devenise o religie universală, personalitatea lui Iisus din Evanghelii a devenit în lumea occidentală un model exemplar şi venerat. Cartea lui Thomas Kempis, *Imitația lui Hristos*, scrisă către 1400, a devenit una dintre cele mai cunoscute şi mai traduse cărți din întreaga cultură scrisă occidentală.

Cititorul, în contact cu personaje puternice şi convingătoare, reface din altă perspectivă experiența autorului. Romanciera franceză Sylvie Germain scrie într-un eseu că scriitorul este pur şi simplu invadat de personajele sale. Acestea ar avea – la fel ca în cazul eroului-cititor al lui Cervantes – o existență cvasi-reală şi obsedantă: „Într-o zi, ele sunt aici, fără nicio preocupare de oră. Nu se ştie de unde vin, nici de ce, nici cum au pătruns. Ele intră totdeauna în felul acesta, pe neaşteptate şi prin efracție. Şi fără zgomot, şi fără pagube vizibile. Ele au discreția stupefiantă a cuiva care trece în mod natural prin zid. Ele, adică personajele. Nu ştim nimic despre ele, dar din prima clipă simțim că ne vor impune mult timp prezența lor" (22).

Şi iată unul dintre locurile comune ale istoriei literare: Flaubert se identifica într-atât de profund cu

---

* Grecii antici nu utilizau termenul generic de literatură. Ei spuneau poiesis, ceea ce însemna creație sau acțiunea de a crea, iar poet însemna creator, fabricant, artizan. Prin extensiune, cel care compune fie versuri, fie proză, fie teatru, fie discursuri, fie muzică. (n.a.)

personajul său, Emma Bovary, încât scriind scena sinuciderii acesteia cu arsenic, simțea el însuşi gustul otrăvii. Episodul acesta este o dovadă că pe durata actului de creație scriitorul intră într-un fel de relații personale virtuale cu personajele sale, fie că e vorba de personaje pozitive sau negative. Agatha Christie, de exemplu, îşi detesta personajul său emblematic, abilul, dar vanitosul detectiv Hercule Poirot pentru egotismul şi meschinăria sa. Ar fi vrut să renunțe la el mult înainte de a-i fi imaginat moartea într-o ultimă anchetă în care apare grav bolnav, dar, în acelaşi timp, şi criminal justițiar, însă nu putea s-o facă din cauza presiunii cititorilor, care se ataşaseră de el ca de o persoană concretă, cu un farmec special.

Identificarea aceasta e o condiție pentru ca scriitorul, în fapt demiurg în universul său fictiv, să poată face prin personajele sale „concurență stării civile" – ambiția lui Balzac din *Comedia umană.* Adică să le facă verosimile şi autentice până în punctul în care ele pot fi luate drept oameni reali, nu simple ficțiuni. Fără să intrăm în hățişurile dese şi infinite ale doctrinelor literare, preocupate de raporturile literaturii cu realitatea, este util să remarcăm un fapt destul de semnificativ: în multe cărți cu subiecte fierbinți şi personaje complexe şi contradictorii, care preocupă îndeaproape anumite categorii de cititori – instituționali sau particulari –, autorul, spre a nu fi acuzat de denaturarea realității, de răstălmăcire sau calomnie, inserează la începutul cărții sale un avertisment de tipul „Personajele şi faptele din această carte sunt cu totul fictive. Orice asemănare cu personaje şi fapte reale este pur întâmplătoare".

De multe ori, asemenea avertismente sună ironic. Tocmai prezența lor sugerează că autorul s-a inspirat îndeaproape din realitate şi că asemănările nu sunt deloc întâmplătoare, că el a vrut într-adevăr să exprime prin opera sa puncte de vedere incomode.

Autorul se eliberează de tirania personajelor sale odată cu punctul pe care-l pune după ultima frază a textului său. Puterea lor se va exercita de acum încolo asupra cititorului, care va deveni şi el, datorită lor, treptat mai bogat sufleteşte, dacă lecturile lui vor fi numeroase şi variate. Spiritul lui va fi mai deschis, mai capabil să înțeleagă şi să admită diferențele, şi el va avea resurse suplimentare în confruntarea cu întrebările, problemele şi complexitățile inerente ale vieții personale şi sociale.

Imagine şi lectură

Cine nu cunoaşte şi nu a citat măcar o dată celebrul proverb chinez *o imagine face cât o mie de cuvinte?* Ne aflăm, de la apariția cinematografului şi apoi a televiziunii, a ordinatoarelor şi telefoanelor „inteligente", într-o epocă în care străvechiul proverb chinezesc a devenit o dogmă. Căci trăim sub domnia imaginii care ne invadează de pe toate canalele de informație. Pliante publicitare, videoclipuri comerciale la televiziune, fotoreportaje şi filme documentare, diaporame, mii de filme pentru toate gusturile ne umplu în mare măsură o nevoie informațională pentru care altădată de cele mai multe ori apelam la text şi la comunicarea orală.

Poate din acelaşi motiv, că „o imagine valorează cât o mie de cuvinte", contactele dialogale dintre oameni sunt tot mai dificile. Argumentele, figurile orale de retorică, tonalitatea etc. sunt înlocuite cu imagini sau servesc doar ca să prelungească o comunicare începută prin imagini. Dar, dacă ne întoarcem în timp, nu rătăcind prin mileniile de înțelepciune asiatică, ci în apropiere, în secolul al XIX-lea european, vom da de Flaubert, care într-o scrisoare către un prieten (Emile Duplan) spune exact invers: „O femeie desenată seamănă cu o femeie şi atât. Ideea este din clipa aceea închisă, completă şi toate

frazele sunt inutile, în timp ce o femeie scrisă te face să visezi la o mie de femei" (19).

Proverbul chinez – devenit mantră a civilizației imaginii, de care vorbea canadianul Herbert Marshall McLuhan, în celebra sa carte *Galaxia Gutenberg* – contrapus observației lui Flaubert este, de fapt, raportul dintre realitate şi sugestia realității. Imaginea transportă instantaneu şi cu exactitate informația despre realitate în spiritul privitorului aşa cum o vede creatorul ei şi, sub raportul eficienței, este evident că proverbul chinezesc are dreptate. Privind o fotografie, un peisaj de Corot, un nud de Manet sau un portret de Picasso nu ne lăsăm sensibilitatea să perceapă altceva decât ce i se oferă şi receptivitatea noastră se exercită în măsura în care vom fi capabili *să vedem* ceea ce *privim*. Dacă, adică, avem suficientă experiență estetică pentru a percepe şi înțelege în mod adecvat limbajul plastic. Vom încerca deci să înțelegem viziunea care a construit imaginea aşa cum ne apare, tehnica, raportul pe care-l stabileşte arta pictorilor cu realitatea. Vom remarca de la caz la caz, fie că e vorba de peisaje, de figuri umane sau de naturi statice, fluiditatea şi rafinamentul desenului, armonia ori ineditul culorilor, jocul proporțiilor, expresivitatea, construcția şi distribuirea volumelor, modul de utilizare a perspectivei. Intrăm în contact, aşadar, cu o realitate explicită şi mai mult sau mai puțin transparentă – în funcție de experiența noastră estetică – cea din mintea pictorului, care amendează artistic realitatea.

Sugerarea realității, în schimb, procedează prin mobilizarea şi a altor resorturi cognitive decât percepția vizuală, experiența estetică şi sensibilitatea, capacitatea analitică, competența artistică. Ea solicită, printre

altele, memoria afectivă, empatia, imaginația, capacitățile asociative.

Unul dintre cele mai renumite pasaje din *Iliada* lui Homer este descrierea scutului pe care-l face Hefaistos pentru Ahile, în vederea confruntării acestuia cu eroul troienilor, Hector. Homer îi consacră aproximativ 30 de versuri. Descrierea este extrem de amănunțită şi de colorată şi ea i-a impresionat atât de profund pe cititorii lui Homer din secolele următoare încât, pornind de la ea, s-au făcut nenumărate încercări de reconstituire a obiectului descris, adică a scutului. Dar imaginile obținute astfel nu seamănă între ele, deşi baza lor „documentară” este aceeaşi: versurile lui Homer.

Este punctul în care dreptatea trece de partea lui Flaubert. Acelaşi text le-a sugerat diverşilor cititori-artişti alte imagini, alte scuturi, toate conforme versurilor homerice, dar toate diferite. Exercițiul invers, o descriere corectă a scutului lui Ahile pornind de la o ipotetică imagine, ar fi condus la texte cu conținuturi identice, diferențiate, eventual, doar stilistic. Fantezia, inventivitatea, personalitatea autorilor, artişti şi interpreți ai textului ar fi dispărut lăsând locul exactității.

Dar un exemplu care-l confirmă pe Flaubert şi mai direct decât scutul lui Ahile există în spațiul literaturii române interbelice. Ionel Teodoreanu, în cartea sa de evocări *Masa umbrelor*, scrie, cu sensibilitatea-i recunoscută, pagini suave despre atmosfera de la revista *Viața Românească*, la vremea când aceasta se afla sub patronajul inteligent şi modest al lui Garabet Ibrăileanu. Ionel Teodoreanu era prieten apropiat cu Garabet Ibrăileanu şi relatează cum, entuziasmați amândoi de personajul

Annei Karenina, discutau îndelung despre felul cum era ea îmbrăcată.

„Domnul Ibrăileanu s-a oprit deodată, întrebându-mă dacă ştiu cum era rochia de bal a Annei. Am ridicat din umeri. Nu ştiam. Dar oare Tolstoi spusese? Nici acum nu m-am lămurit. Dar domnul Ibrăileanu (care nu ştie despre niciun ieşean sau ieşeană vreun amănunt vestimentar), mi-a descris rochia de bal amănunt cu amănunt, cu evlavia şi realismul fetişist al celor îndrăgostiţi. O lua din Tolstoi? Sau o inventa? Nu-mi dau seama. Dar era de bună-credinţă. Poate că-şi zugrăvea o halucinaţie, dar mi-o comunica şi mie./…/ Rochia Annei devenea o luminoasă realitate în noaptea de primăvară, un fel de auroră boreală./…/ Şi ca şi cum odată pornit pe alunecuşul spovedaniei nu s-ar mai fi putut opri, a început să vorbească despre ea. Îi spunea intim (şi cu amintiri) Anna.

Am stat la poarta casei lui poate mai mult de un ceas."

În cazul Annei Karenina, spre deosebire de *Iliada* lui Homer, Tolstoi nu descrie decât foarte sumar îmbrăcămintea Annei. Când o introduce pentru prima dată în roman, scriitorul vorbeşte despre „distincţia şi graţia ei firească", despre impresia pe care o dă că ar face parte din „cea mai înaltă societate", despre ochii ei strălucitori, „cenuşii, care păreau negri", despre „vioiciunea stăpânită care-i scăpăra pe faţă" etc. Nimic despre îmbrăcăminte. Dar cititorul are propriile-i idei despre ce înseamnă distincţie şi graţie feminină şi despre cum se îmbracă o femeie tânără şi frumoasă din înalta societate, aşa încât Tolstoi nu avea nevoie să insiste asupra detaliilor vestimentare. Iar când e vorba despre rochia

ei la balul la care va dansa cu Vronski, notele descriptive sunt puține: o rochie de catifea neagră, „cu un decolteu mare”, o garnitură de dantele albe venețiene şi un cordon negru în talie. Entuziasmul şi fantezia „cititorului” Ibrăileanu, care putea vorbi o oră despre rochia şi personalitatea Annei Karenina, nu veneau de la aceste indicații minime, ci de la efectul de halou pe care ele îl creau, în sinergie cu celelalte notații. Este de reținut şi remarca lui Ionel Teodoreanu că prietenul lui nu reținea niciun amănunt vestimentar când era vorba de persoane reale din jurul lui, aşadar, de *imagini*. În felul acesta, făcând o comparație sumară între imaginea concretă, explicită, stocată şi transmisă pe un suport adecvat şi imaginea sugerată într-un text, observăm că a doua are o capacitate de emoționare şi de stimulare a imaginației mult mai importantă. Scena discuției între Ionel Teodoreanu şi Garabet Ibrăileanu ilustrează unul dintre privilegiile sau drepturile fundamentale ale cititorului, şi anume acela de a-şi folosi fără constrângere imaginația în interpretarea ori asimilarea unui text. Evident, cu condiția ca imaginația să nu piardă din vedere obiectul de la care porneşte: realitatea textului.

Scriitorul Daniel Pennac menționează alte drepturi ale cititorului în raport cu o carte, dar lista e deschisă. Cel puțin unul dintre ele este aporetic, *cel de a nu citi*. El revine la a afirma că orice cititor are dreptul să nu fie cititor. Dar, nefiind cititor, el nu mai are niciun drept de cititor. Spre a avea dreptul de a nu citi trebuie să devină cititor, aşadar să citească. Să ne mulțumim cu menționarea celorlalte, în caz că ar deveni utile pentru continuarea discuției: *de a sări paginile, de a nu termina o carte, de a o reciti, de a citi orice, de a se emoționa la indiferent*

ce carte, de a citi oriunde, de a citi doar fragmente şi la întâmplare, de a citi cu glas tare, de a nu vorbi despre ce a înțeles (34).

Ca toate drepturile, ele pretind din partea noastră, a cititorilor, discernământ şi bună credință. Felul în care le folosim de la o carte la alta, de la un autor la altul ne individualizează şi ne defineşte ca fiind sau nu iubitori de lectură.

Intenția cititorului – intenția autorului

Ar fi subscris oare Tolstoi la descrierea detaliată a lui Ibrăileanu care l-a fermecat pe Ionel Teodoreanu? Imposibil de ştiut, dar e puțin probabil. Tolstoi şi Ibrăileanu aparțineau unor culturi şi lumi diferite, cu alte experiențe şi cu alte direcții de expansiune a imaginației, dar, oricum ar fi fost, amândoi ar fi avut dreptate. Autoritatea lui Tolstoi asupra textului său nu afectează dreptul cititorului – în cazul de față, Ibrăileanu – de a-i recepta şi interpreta textul în totală autonomie față de intențiile sale.

Activarea imaginației pe marginea unui text literar este un succes deopotrivă şi al cititorului, şi al autorului. Autorul are dovada, indiferent de cum îşi priveşte el însuşi textul, că acesta este sugestiv, incitant şi suficient de complex ca să producă cel puțin două percepții diferite – a lui şi a cititorului X –, iar cititorul descoperă o lume virtuală pe care nu o cunoştea şi care uneori îi solicită imaginația, sensibilitatea, gândirea, conştiința în mai mare măsură decât cea concretă cu care se confruntă în viața reală.

Evident, şi reciproca, indiferența cititorului şi refuzul de a-şi exercita empatia sunt posibile, fac parte dintre drepturile lui față de un text. Dar dincolo de această

precizare deculpabilizantă e vorba de o lipsă de comunicare, de un eşec. Mai întâi al autorului, dacă este neinteresant, banal, superficial, sau de o prețiozitate stilistică inutilă şi fără acoperire. Dar când în discuție este un autor interesant şi substanțial, citit cu interes şi plăcere estetică de alți cititori, atunci defectele invocate de un cititor nereceptiv pot exprima mai curând inadecvarea intereselor sale în raport cu ceea ce oferă textul.

Indiferent ce justifică această lipsă de receptivitate e vorba într-un asemenea caz de un eşec al cititorului. Dar un eşec care nu trebuie să-l demoralizeze. Cărțile care merită să fie citite, din toate domeniile într-o viață de om se numără cel puțin cu zecile de mii şi dacă un cititor nu vibrează la unele dintre ele, are nenumărate şanse să găsească alte cărți care să-i placă. Şi mai trebuie să remarcăm că un cititor, oricât ar fi de pasionat şi de generos cu timpul acordat lecturii, nu va citi într-o viață mai mult de două-trei mii de cărți, aşadar o infimă cantitate din totalul cărților care l-ar putea interesa.

Din acest motiv, este foarte util să-şi identifice interesele, să le cultive, să le dezvolte şi să stabilească criterii proprii de selecție. Va utiliza în acest scop surse diferite de informare: recomandările altor cititori, comentariile criticilor, presa, Internetul, rețelele sociale, istoriile literare, bibliografiile.

În funcție de experiența sa de lectură el poate opta pentru un anumit gen literar, pentru anumiți autori dintr-o anumită literatură (franceză, engleză, rusă, română etc.), pentru anumite teme şi subiecte, pentru un anumit curent ori perioadă literară.

O situație specială este cea a autorilor care introduc în opera lor rafinamente ori abilități de construcție cu

totul originale. Se întâmplă ca efectul scontat de autor să nu se realizeze fără ca cititorul să fie de vină.

Milan Kundera vorbeşte într-un eseu despre iluziile autorului cu privire la amănuntele semnificative care, potrivit intenţiei lui, ar trebui să dea o valoare suplimentară textului. În finalul romanului lui Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cei doi prieteni, protagonişti ai romanului, Frédéric şi Deslauriers, evocă nostalgici, dar cu voie bună, un episod din adolescenţă, când au intrat pentru prima oară într-un bordel. Erau timizi şi suavi, cu buchete de flori în mână, ca nişte îndrăgostiţi, şi râsul amuzat al pensionarelor i-a pus pe fugă, fără să continue experienţa. Schimbul de replici care urmează evocării sunt ultimele fraze ale romanului:

„– C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

– Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur!, dit Deslauriers."

Dar vizita la bordel nu a mai fost povestită în roman şi este pentru cititor o noutate. Autorul însă, remarcă Milan Kundera, a făcut aluzie la ea la începutul capitolului al doilea, când cei doi prieteni, privind în depărtare o casă scundă cu o lucarnă, îşi amintesc de o aventură comună recentă care îi face să râdă cu poftă. Flaubert nu dă cititorului nicio explicaţie cu privire la ce fusese acea aventură comună şi care era, după toate probabilităţile, tocmai vizita la bordel: „el o păstrează ca s-o povestească la sfârşitul romanului pentru ca ecoul unui râs fericit (care răsuna *foarte puternic pe străzi*) să se asocieze cu melancolia frazelor finale într-un singur acord rafinat" (29).

Or, cititorul ajuns la ultima pagină a romanului a uitat de mult râsul celor doi prieteni din tinereţe şi

pentru el episodul cu bordelul nu mai răspunde niciunei nelămuriri pe care eventual ar fi avut-o la lectura paginii cu casa scundă. Şi, ca atare, efectul intenționat de Flaubert este ratat – motiv pentru care, de altfel, finalul a şi fost criticat de unii critici.

Eşecul devine normal şi de înțeles – de aici dreptul de a sări paginile, de a citi doar paragrafe la întâmplare ori de a nu termina o carte – ori de câte ori cititorul încearcă să parcurgă o carte pentru care nu este încă pregătit. Există cărți pe care le respingem în adolescență, dar care, reluate mai târziu, pot deveni cărțile noastre preferate. După cum există şi cărți care, dacă nu sunt citite la vremea lor, mai târziu devin inutile şi lipsite de interes.

Odată opera terminată, raportul autorului cu ea se schimbă. Revenind la exemplul lui Flaubert analizat de Kundera, autorul devine primul ei cititor şi totodată cel dintâi la care începe să opereze uitarea. Aşa, de exemplu, francezul Pierre Bayard, în cartea sa *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?*, vorbeşte despre Montaigne, care în *Eseuri* se plânge că uită nu numai cărțile pe care le-a citit, dar chiar şi pe cele pe care le-a scris. Până în punctul în care, citându-se din ele în prezența lui, şi, eventual, cu comentarii negative, el nu recunoaşte citatele ca aparținându-i şi deci comentariile nu-l deranjează.

Dar cu exemplul lui Montaigne se trece de o limită dincolo de care lectura şi non-lectura se confundă. Sau, cum spune Bayard, „noțiunea însăşi de lectură tinde să piardă orice pertinență, căci oricare carte, deschisă sau nu, sfârşeşte prin a echivala cu oricare alta". De aici şi până la a declara că e inutil să mai citeşti şi a subscrie la

paradoxul autoironic al lui Oscar Wilde („Nu citesc niciodată o carte a cărei critică trebuie s-o scriu. Ne lăsăm atât de uşor influenţaţi!") nu mai e decât un pas despre care Bayard susţine că mulţi, inclusiv el însuşi, îl fac fără să o mărturisească din cauza „unui sistem constrângător de obligaţii şi interdicţii": „Astfel, ar fi aproape de neconceput pentru universitarii facultăţilor de litere să recunoască – şi totuşi, acesta e cazul celor mai mulţi dintre ei, susţine Bayard – că n-au făcut altceva decât să răsfoiască opera lui Proust, fără s-o citească în întregime" (6). La fel, observă Matei Călinescu în *A citi, a reciti,* Ulisse al lui Joyce, cu cele 400 de mii de cuvinte ale sale şi cu mulţimea imensă de amănunte şi de personaje, creează dificultăţi considerabile la lectură chiar şi cititorilor foarte experimentaţi. Jorge Luis Borges, a cărui erudiţie este impresionantă, recunoştea că el însuşi nu a putut să-l citească până la capăt (11).

E vorba de o obtuzitate? Nu, nicidecum, căci Pierre Bayard, autor a peste douăzeci de volume, multe de erudiţie şi analize fine, e departe de a fi un non-cititor. Cum nici Oscar Wilde sau Paul Valéry, pe care el îi mobilizează în sprijinul tezei sale întrucâtva histrionice, nu sunt. În realitate, dreptul de a vorbi despre cărţi necitite nu este funcţional decât pentru marii cititori: „Majoritatea discuţiilor despre o carte, în ciuda aparenţelor, nu se raportează la ea, ci la un ansamblu mult mai întins care este cel al tuturor cărţilor determinante pe care se bazează o anumită cultură într-un moment dat. Acest ansamblu, pe care-l voi numi de-acum încolo *biblioteca colectivă*, contează cu adevărat, căci stăpânirea lui este în cauză în discursurile privitoare la cărţi. Dar această stăpânire este o stăpânire de relaţii, nu de elemente izolate, şi ea

se acomodează perfect cu necunoaşterea unei mari părți a ansamblului". Aşa încât, revenind la Joyce, Pierre Bayard mărturiseşte că a vorbit de multe ori studenților despre Ulisse fără ca el însuşi să fi citit romanul în întregime.

Aşadar, în spiritul ludic sau provocator al lui Pierre Bayard, cineva poate vorbi cu folos despre Proust sau despre Joyce chiar necitindu-i în întregime când cunoaşte bine literaturile franceză/engleză, contextul literar şi cultural al operelor, conținutul lor general, raportul cu tradiția literară, modul în care au influențat literatura europeană de mai târziu etc. El se poate concentra doar pe anumite episoade alese cu grijă pentru demonstrația lui analitică. Niciun exemplu nu este mai pertinent pentru o asemenea situație decât *Mimesisul* lui Erich Auerbach. Eseurile lui, de zeci de pagini pline de erudiție şi finețe, pornesc de la un citat de câteva paragrafe. Ele sunt aidoma examenelor medicale de laborator, unde un eşantion infim dintr-un lichid vital este suficient pentru diagnosticarea întregului organism. Dar pentru a efectua asemenea examene cu un text literar sumar este nevoie de o cultură literară imensă. Adică de lectură.

Cât contează biografia?

Era vorba, mai sus, despre dreptul cititorului de a interpreta o operă în mod subiectiv.

Există însă şi ceilalţi doi termeni – autorul şi textul. Ei se află la originea altor două atitudini: una care privilegiază intenţia autorului şi cealaltă, intenţia textului. Relaţia dintre cele trei poziţii interpretative face obiectul unui vast demers reflexiv, care, de mai multe decenii, atinge diferite discipline legate de studiul literaturii: hermeneutica, teoria literară, semiotica, filologia, istoria şi critica literară etc.

Fără să intrăm în amănunte ce pot părea fastidioase, e suficient să spunem că un cititor pentru care lectura este un act voluntar de cultură – şi nu o servitute profesională – poate adopta cu folos fie una, fie alta dintre aceste trei atitudini, fie toate, în funcţie de ceea ce citeşte.

Atitudinea care privilegiază intenţia autorului presupune că sensul operei este exclusiv cel pe care l-a imaginat şi l-a construit el, şi consideră că rolul cititorului este să descopere acest sens. Poeţii romantici aveau această convingere şi ei au modelat tipul creatorului neînţeles, ca artist şi ca om, de restul societăţii.

Dar, pentru a descifra intenţia autorului, este nevoie de empatie şi empatia, la rândul ei, impune cunoaşterea

biografiei şi, uneori, a contextului social al vieții autorului al mediului în care s-a format. Scopul lecturii şi interpretării devine astfel cunoaşterea în primul rând a autorilor, ordonați apoi, eventual, în familii spirituale. Un mare critic pentru care interpretarea operei literare însemna un asemenea demers a fost francezul Sainte-Beuve (1804 – 1869). În zilele noastre, cititorul foloseşte în mod spontan şi involuntar conceptul de familie spirituală atunci când afirmă că detestă autorii x, y, z, de un anumit tip (sentimentali, ori cu limbaj vulgar, ori pretențioşi etc.). Şi dacă, de exemplu, este interesat să citească romane polițiste, el va avea în vedere un număr de autori care pentru el reprezintă o asemenea „familie spirituală": Agatha Christie, Georges Simenon, Michael Crichton, John Grisham, Stephen King etc.

Uneori, cunoaşterea unor date despre autori – biografie şi epocă istorică – este utilă, fiindcă ameliorează nivelul de înțelegere a textului (situații, caractere, aluzii culturale).

Astfel, în legătură cu un dramaturg din Antichitate, Aristofan (cca 446 î.H. – 386 î.H.), dacă ştim că autorul a fost un adversar al lui Socrate, pe care îl considera un sofist manipulator, vom înțelege mai bine conținutul satirei sale din *Norii*.

Dar biografismul, şi, în special, utilizarea lui abuzivă, a fost criticat cu severitate de mulți cercetători şi scriitori. Printre ei se numără şi Umberto Eco, care, în cartea *Limitele interpretării*, face distincția între a interpreta şi a folosi un text. A folosi un text înseamnă a-l contamina cu date extraliterare, biografice, politice

etc. spre a trage concluzii asupra vieții private a autorului (16).

Marcel Proust (1871 – 1922) a scris un eseu intitulat *Contre Sainte-Beuve*, apărut postum (1954), în care contestă necesitatea de a cunoaşte autorul pentru a-i înțelege opera, deoarece „o carte este produsul unui alt eu decât cel pe care-l manifestăm în societate, în obişnuințele şi viciile noastre" (39).

În zilele noastre, scriitorul ceh de limba franceză Milan Kundera îşi publică romanele cu o notă biografică redusă la două propoziții: „Milan Kundera s-a născut la Praga. În 1975, el se stabileşte în Franța" (29). Datele acestea sunt suficiente, după opinia lui, pentru orientarea cititorului, restul reprezintă viața sa particulară şi inviolabilă.

Se întâmplă ca detalii biografice private devenite publice şi confruntate cu prejudecăți negative sau, pur şi simplu, cu aşteptări şi sensibilități diferite din partea cititorilor să submineze involuntar şi regretabil receptarea unei opere de mare valoare. În acest sens, tot Milan Kundera povesteşte că, în adolescență, iubea mult personajul feminin principal din *În căutarea timpului pierdut*, Albertine, şi mai ales modul cum apărea ea în ultimul volum, *Timpul regăsit*. Albertine era pentru el un model de feminitate, cam la fel – am văzut deja – ca Anna Karenina pentru Ionel Teodoreanu şi Garabet Ibrăileanu. Dar s-a întâmplat ca tânărul Kundera să afle că modelul Albertinei era, de fapt, o figură masculină şi vraja a dispărut. Fără să fie homofob, cititorul Kundera era ataşat de imaginea inițială: „Nimic de făcut. Degeaba o consider încă pe Albertine o femeie dintre cele de neuitat; de îndată ce mi s-a şoptit că modelul

ei era un bărbat, această informație inutilă s-a instalat în mintea mea ca un virus trimis într-un ordinator. Un mascul s-a strecurat între mine şi Albertine, îi strică imaginea, îi sabotează feminitatea; o clipă o văd cu sâni frumoşi, apoi cu pieptul plat; şi, uneori, pe pielea fină a chipului ei apare o mustață.

Mi-au ucis-o pe Albertina mea. Şi mă gândesc la cuvintele lui Flaubert: «Artistul trebuie să facă posteritatea să creadă că el n-a existat»" (29).

Cititorul este un inițiat

La fel ca melomanii sau ca iubitorii artelor plastice, pasionații de lectură alcătuiesc şi ei un grup cultural, un fel de familie spirituală.

Există însă, în cazul cititorilor, o trăsătură distinctivă importantă. Astfel, într-o sală de spectacole, publicul unui concert de muzică clasică, de jazz sau de rock este format în majoritate din oameni care, deşi iubesc muzica, nu au şi capacitatea de a urmări prestația instrumentiştilor după partituri. Sau dacă sunt singuri, nu pot să citească partiturile şi, citindu-le, să le şi audă aşa cum o fac sau cum o pot face muzicienii de profesie ori melomanii cu o educație muzicală aprofundată. Cu mult timp în urmă, am cunoscut o pianistă talentată care povestea cum la vârsta de şapte-opt ani, când părinții o obligau să se culce seara la o oră convenabilă, ea lua partiturile unor compoziții de Bach sau Brahms şi, la lumina unei lanterne, le citea sub plapumă. „Ascultam muzica lor până noaptea târziu, când ai mei credeau că am adormit de mult."

Actul cultural al melomanilor obişnuiți nu este împiedicat de această necunoaştere a limbajului muzical, chiar dacă receptivitatea poate fi doar parțială. La fel se întâmplă şi cu frecventatorii muzeelor, unde

puţini dintre admiratorii sinceri ai tablourilor ori statuilor expuse sunt capabili să sesizeze şi să analizeze altfel decât foarte sumar limbajul plastic pentru care nu au decât o cunoaştere empirică redusă.

Dar trecând la cititori, nu s-ar putea imagina o lansare de carte la care majoritatea participanţilor să nu ştie să citească. Şi chiar dacă literatura poate fi apreciată şi oral – cum se întâmpla în trecutul mai mult sau mai puţin îndepărtat, când ştiutorii de carte reprezentau o minoritate extrem de restrânsă –, e absurdă ideea unei biblioteci frecventate de analfabeţi. Cititorii formează un grup cultural de iniţiaţi, cel puţin la un nivel elementar, dar absolut indispensabil.

Conotaţia ezoterică a termenului de *iniţiat* nu intră în conflict cu sensul său practic şi cotidian, căci între grecul antic participant la Misterele Orfice sau Eleusine, spre a se iniţia în secretele divinităţii, şi cititorul zilelor noastre, care se iniţiază în opera unui autor pe care nu-l cunoaşte, în poezia lui Mallarmé sau în simbolistica din romanul Ulisse al lui Joyce, deosebirea se referă doar la natura iniţierii: sacră, în primul caz, laică şi literară, în al doilea.

În sfera sacrului, paznicul secretelor divine la care urmau să aibă acces iniţiaţii era zeul Hermes Trismegistul (adică Hermes de trei ori foarte mare), fondator al alchimiei, protector, printre altele, al scrisului şi căruia i se atribuia un mare număr de cărţi iniţiatice. De la Hermes vine hermetic sau ermetic. În istoria literaturii, termenul este asociat poeziei scrise de italianul Giambattista Marino şi de spaniolul Luis de Góngora, în secolul al XVII-lea, dar şi celei a francezului Stéphane Mallarmé, din secolul al XIX-lea sau unei

mişcări literare din Italia secolului al XX-lea (reprezentanţi principali – poeţii Giuseppe Ungaretti şi Salvatore Quasimodo), ori poeziei lui Ion Barbu.

Din grecescul ermineuo (interpretez) vine termenul hermeneutică, prin care se înţelegea iniţial ştiinţa sau arta consacrată interpretării cărţilor sapienţiale atribuite lui Hermes Trismegistul. Hermeneutica s-a ocupat apoi de cărţile sacre ale religiilor monoteiste (iudaism, creştinism, islamism) şi, prin extindere de sens, a devenit o disciplină de interpretare aplicată oricărei forme de spiritualitate (filosofie, psihanaliză, artă, politologie etc.) şi oricărui text.

Cunoaştem, în cultura română, *erminiile,* un fel de manuale-manuscrise ale vechilor pictori de biserici şi mănăstiri, prin care se transmiteau de la o generaţie de artişti la alta secrete tehnice legate de practicarea artei lor.

Numitorul comun al tuturor demersurilor hermeneutice este ideea că obiectul supus analizei (un text sacru, o orientare filosofică, o operă de artă, un ansamblu ideologic, un text literar etc.) are un sens aparent, vizibil pentru toţi, dar superficial, şi alte sensuri profunde, accesibile doar unei minorităţi de iniţiaţi. Un exemplu ilustrativ pentru modul în care, încă din secolul al XIV-lea, se desfăşura un demers hermeneutic ni-l furnizează Dante în lucrarea sa *Il Convivio (Ospăţul)* (1).

Dante scria despre patru sensuri ale unui text. Primul este sensul literal, strict legat de text. Nu este un sens subiectiv, atribuit de cititor, ci unul normalizat, conform dicţionarului. În termenii lui Dante el este „cel care se mărgineşte la înţelesul strict al cuvintelor ce alcătuiesc ficţiunea, aşa cum sunt născocirile poeţilor”.

Al doilea sens, este alegoric. El este un sens atribuit de autor şi nu apare decât la analiza profundă a textului a cărui structură cuprinde un mesaj mascat de ficțiune: Este sensul care „se ascunde sub haina acestor născociri, fiind un adevăr învăluit într-o minciună frumoasă".

Sensul următor este moral. El este, am putea spune, rezultatul colaborării dintre autor şi cititor. Autorul introduce un mesaj care nu este explicit, ci doar sugerat, şi cititorii trebuie să-l descifreze. Cu titlu ilustrativ, Dante dă exemplul unui episod din Noul Testament: înainte de a fi răstignit, Iisus a luat cu el pe „un munte înalt" trei dintre cei douăsprezece apostoli şi acolo a avut loc schimbarea la față. Chipul lui a devenit strălucitor ca soarele, iar hainele, albe ca zăpada. Totodată, el le-a dezvăluit ce se va întâmpla cu el, aşadar, că urma să moară şi să învieze. Dar ei trebuiau să păstreze secret ceea ce văzuseră şi ce li se spusese. Concluzia morală trebuie s-o tragă cititorul, şi anume că „lucrurile tainice se fac cu puțini martori".

Ultimul sens, al patrulea, sensul anagogic sau suprasensul, constă în „lămurirea spirituală a unei scrieri care, chiar dacă e adevărată şi în sens literal, prin cele arătate vorbeşte despre supremele lucruri ale gloriei veşnice".

Dar teoria celor patru sensuri a lui Dante nu era originală. El de fapt se înscria în tradiția hermeneutică a scrierilor patristice şi scolastice medievale, când textul biblic, existând doar în latină, nu era accesibil decât clericilor, precum şi în prelungirea tradiției iudaice care, de asemenea, postula existența acestor patru sensuri în studierea Torei.

Renaşterea a laicizat gândirea hermeneutică şi, limitându-ne la literatură, e de observat că exegeza (analiza critică) presupune, de asemenea, existenţa în text a mai multor sensuri. Există, pe de o parte, sensul pe care l-a introdus intenţionat autorul, apoi sensurile pe care le poate lua textul, indiferent de intenţiile autorului, şi, în sfârşit, sensurile pe care i le atribuie cititorul, indiferent nu doar de intenţiile autorului, dar uneori chiar şi de realitatea textului.

În zilele noastre, de exemplu, comediile şi momentele lui Caragiale au sensul satiric introdus de autor cu aplicare la realităţile şi oamenii vremii lui, dar şi sensuri generate de capacitatea textelor de a ilustra mentalităţi, comportamente, situaţii ale timpului nostru, la distanţă de peste un secol de la crearea lor şi pe care Caragiale nu le putea anticipa. Acestora li se adaugă sensuri pe care fiecare cititor, cu sensibilitatea, experienţa literară şi de viaţă individuale, le introduce potrivit subiectivităţii sale. Fiecare dintre noi avem o lectură hermeneutică proprie, diferită, fie şi infinitezimal, de lectura celorlalţi.

De aceea, când un critic imaginativ – criticul e şi el un cititor, dar cu o iniţiere mult mai avansată – a făcut din societatea caragialiană o lume totalitară (Mircea Iorgulescu, în *Marea trăncăneală*), felul său de a descifra sensuri ascunse în codul literar al lumii lui Caragiale putea fi contestat, dar era legitim. Chiar dacă presupunem că însuşi Caragiale nu ar fi fost de acord cu el.

Tot astfel, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu şi, în general, toţi marii scriitori şi poeţi din toată lumea şi din toate timpurile sunt admiraţi nu doar pentru partea conştientă, intenţionată a scrierilor lor, ci şi pentru ceea ce ei înşişi n-au bănuit că ar exista în ele

(în mod real sau doar atribuit de cititorii lor târzii). Este procesul invers al eroziunii acelor scriitori care, celebri la un moment dat, îşi pierd ulterior orice interes pentru că textele lor şi-au pierdut relevanța pentru generațiile ulterioare.

Una dintre marile bucurii pe care le prilejuieşte lectura este să descoperim într-un text (roman, nuvelă, schiță, poezie) situații, personaje, idei, reflecții, sentimente care ne revelează lucruri dinăuntrul nostru, pe care ori le ignoram înainte de lectură ori le reprimam întrucât, fiind, de la caz la caz, extrem de subiective, de intime, de dureroase, le consideram incomunicabile. Senzația de solitudine pe care ne-o pot da asemenea lucruri se risipeşte când intrăm în contact cu cineva care, înaintea noastră sau la alt capăt al lumii, a trăit sau trăieşte experiențe interioare asemănătoare alor noastre şi care ne ameliorează modul de a judeca, de a percepe lumea şi a ne autoanaliza. Revenim din nou la ideile de consubstanțialitate cu autorul şi la cea a dialogului dincolo de timp şi de spațiu cu oameni care au fost tulburați de aceleaşi bucurii, entuziasme, îndoieli, întrebări şi angoase ca ale noastre. Literatura devine astfel o punte uriaşă care desființează distanțele de orice fel dintre oameni. E puțin important dacă puntea aceasta a fost construită de autor, de text sau de imaginația noastră. Oricum am judeca, şi orice paternitate am privilegia, ea este o construcție benefică.

Dispariția autorului

Doctrinele literare care au stabilit, în ultimele decenii, primatul textului asupra autorului şi apoi primatul cititorului deopotrivă în fața textului şi a autorului nu au făcut altceva decât să teoretizeze o realitate care s-a manifestat încă de la apariția literaturii şi într-o vreme când difuzarea şi cunoaşterea ei se făcea pe cale orală.

Francezul Auguste Leloir (1809-1892) a pictat, în 1841, un tablou intitulat *Homer,* unde miticul rapsod orb este reprezentat recitând şi acompaniindu-se la liră, înconjurat de mai multe personaje – păstori, tinere aristocrate, copii şi chiar o nimfă. Expresiile lor sugerează starea de suflet cu care participă la recital. Fireşte, interesul asistenței va fi fost stârnit, la început, de persoana lui Homer şi de ce vrea să recite, dar apoi, pe măsură ce istoria a avansat, fiecare ascultător s-a lăsat, potrivit naturii sale, pătruns de felul în care se dezvoltă eposul, şi rapsodul, am putea spune, a dispărut. Cum ascultătorii sunt foarte diferiți, este evident că şi înțelegerea lor, sensul pe care-l dau celor auzite, modul în care, aşa zicând, metabolizează conținutul narat sunt diferite.

Momentul acesta este imaginat de pictor. Homer se află în centrul tabloului şi toate personajele – cu excepția unui păstor aşezat la picioarele lui cufundat într-o

reverie adâncă – privesc în direcția lui, dar niciunul nu pare să-l vadă cu adevărat. Privirile lor mate exprimă interiorizarea. Nu indiferența, fiindcă de-ar fi aşa, n-ar avea de ce să asculte. În fundalul tabloului, dincolo de copaci, se zăreşte un templu cu coloane dorice şi cu oameni care intră şi ies purtați de treburile şi interesele lor cotidiene. Grupul din jurul lui Homer, se vede bine, este abstras de la realitatea obişnuită. Tabloul lui Auguste Leloir sugerează un exemplu de preeminență a operei, aici recitate, în raport cu autorul şi faptul este confirmat încă din Antichitate, căci personalitatea şi chiar identitatea lui Homer au devenit nebuloase, dar opera lui, nu.

În schimb, o categorică preeminență a autorului o întâlnim în destinul scrierilor sacre, controlat cu severitate de biserica catolică până în secolul al XVIII-lea. Întrucât ele sunt, potrivit dogmei, texte revelate, înțelegerea lor trebuia să fie întru totul fidelă cu intențiile autorului divin. Şi atunci, „din pricina primejdiei de a vedea poporul ignorant rătăcindu-se printr-o rea interpretare" (inchizitorul Antonio de Sotomayor, în 1640), lectura Bibliei de către cititorii laici era interzisă. Fireşte că aceştia nu ar fi putut s-o citească decât în limbile lor materne, zise *vulgare*, altele decât ebraica, latina, greaca, persana etc. şi, în consecință, traducerile în limbi vernaculare erau şi ele prohibite.

Singurul care era abilitat să facă lectura textului sacru şi să-i explice conținutul şi sensurile profunde dincolo de cele literale era preotul (ori teologul, savantul, călugărul) în cadrul instituțional ecleziastic, întrucât numai el era capabil să înțeleagă şi să transmită nealterat sensul pe care-l exprima autorul divin.

Şi nu e întâmplător faptul că pentru proclamarea primatului cititorului față de text şi de autorul lui s-a reluat, la aproape un secol distanță, o metaforă a lui Nietzsche. „Dumnezeu a murit”, spunea el în 1882. „Autorul a murit”, afirma şi Roland Barthes, în 1968, într-un articol care a făcut vâlvă (5). Formula lui Roland Barthes era un fel de concluzie brutală – ulterior nuanțată – la ceea ce spunea Paul Valéry încă din 1933, în legătură cu propriul poem *Cimetière marin*: „Nu există un sens adevărat al unui text. Şi nici autoritatea autorului. Indiferent de ce a vrut să spună, el a scris ce a scris. Odată publicat, un text este ca un aparat de care fiecare se poate servi cum vrea şi potrivit mijloacelor sale. Nu e sigur că cel care l-a construit îl foloseşte mai bine decât altcineva. În rest, faptul că ştie bine ce a vrut să facă îi tulbură totdeauna percepția a ceea ce-a făcut” (31).

Cuvintele lui Paul Valéry, ca şi proclamarea „morții autorului” semnalează în fond o exigență elementară: nu intenția de comunicare contează în receptarea unei opere literare, ci performanța de comunicare a textului realizat. Dar această performanță nu depinde niciodată doar de calitățile intrinsece, obiective ale textului, ci, în primul rând, de cititorul lui. Lecturile sunt tot atât de personale şi de unice ca amprentele. Şi irepetabile, pentru că aşa cum nu ne scăldăm de două ori în acelaşi râu, tot astfel nu citim de două ori aceeaşi carte. Numai că în actul relecturii nu cartea s-a schimbat, cum se întâmplă cu râul lui Heraclit, ci noi. Citim în altă dispoziție, cu o altă experiență de viață, cu un alt bagaj de cultură – şi deci de referințe –, cu o altă abilitate de lectură şi de multe ori cu alt tip de interes.

Dacă ar fi invers, dacă intenția de comunicare a autorului ar fi prevalentă, atunci ceea ce se numeşte literaritate, canon literar, valoare estetică etc. ar dispărea, am fi inundați de o literatură ilizibilă, care ar avea doar „meritul” de a fi o vitrină a unor intenții frumoase. Adevărata literatură ar deveni invizibilă ca o picătură de altă culoare într-un ocean monocrom de maculatură.

Cititorul este, aşadar, extrem de important pentru supraviețuirea şi înflorirea unei literaturi de bună calitate. Inteligența, cultura, acuitatea gustului său literar şi simțul lui critic sunt aliați indefectibli ai autorului, căci opera lui poate conta pe o receptivitate nu doar exigentă, ci şi, în egală măsură, valorizantă.

Altminteri, însă, chiar dacă *autorul a murit*, cum proclama Roland Barthes, el nu dispare totuşi din triada virtuală pe care o formează împreună cu opera şi cititorul său. Astfel, tot Paul Valéry, pentru care nu exista un sens adevărat al unui text, a scris mult despre propria-i operă, încercând să impună o anume pistă interpretativă, la fel cum a făcut şi Eugène Ionesco în *Note şi contranote*, scriind despre piesele sale (28), iar Roland Barthes, în eseuri, s-a raportat la „intenția autorului”, adică la ceea ce clamase ca fiind fără nicio importanță. Iată-l, de exemplu, scriind despre Alain Robbe-Grillet, unul dintre protagoniştii „noului roman” din Franța anilor ’60-’70: „Se ştie, scopul lui Robbe-Grillet este să dea, în sfârşit, obiectelor un privilegiu narativ acordat până acum doar relațiilor omeneşti. De aici, rezultă o artă a descrierii cu totul inedită” etc. (5).

Să mai spunem că, dacă intenția autorului nu este prevalentă în receptarea unei opere, imaginea lui, în schimb, contează uneori – desigur, nu totdeauna – mai

mult decât am crede. În zilele noastre, publicul este pasionat de originalitățile biografice ale personalităților publice, iar interesul acesta este folosit de editori pentru stabilirea unor strategii de marketing eficace. Astfel, una dintre sursele interesului publicului cititor pentru cărțile scriitoarei franceze Anna Gavalda este şi imaginea sa agreabilă propulsată de editorul ei: o femeie tânără, frumoasă, inteligentă, plină de farmec, modestă, generoasă, preocupată de copiii săi şi care detestă publicitatea. Iar literatura reflexivă, fină şi erudită a lui Milan Kundera beneficiază de discreția autobiografică a autorului, care apare cititorilor aidoma unui demiurg misterios şi invizibil.

Concurența şi literatura de consum

Atitudinea cea mai potrivită a unui cititor în raport cu un text literar este considerarea acestuia din urmă ca un discurs în care el poate găsi răspunsuri, soluții, corespondențe la întrebările, problemele, experiențele şi dispozițiile sale sufleteşti. E o formă de dialog virtual în care şi întrebările, şi răspunsurile sunt, unele față de altele, autonome. Cititorul piesei lui Alfred Jarry *Ubu Roi* (1896), de exemplu, din România anilor 80, a putut trăi o experiență ubuescă înainte de a citi prima replică a comediei. Şi totuşi, autorul ei n-a avut în minte realitățile din România de peste aproape un secol şi nici experiența viitorului său cititor. Comedia lui se adresa tuturor celor care-l puteau înțelege în felul lor, întregii lumi, aşa încât întâlnirea empatică zeci de ani mai târziu dintre el şi cititorul român este unul dintre fenomenele frumoase ale posterității. Este un fenomen repetat zilnic de sute, de mii, de zeci de mii de ori între cititorii din toată lumea şi autorii care i-au precedat. Şi dacă ne este tuturor uşor să vibrăm la patetismul aforismelor pascaliene despre imensitatea hăurilor universului în raport cu fragilitatea şi singurătatea trestiei gânditoare care este omul, tot astfel citind scriitorii vechi de la tragicii greci până la scriitorii şi poeții trecuți în neființă de

câțiva ani ne putem înfiora la gândul că oamenii aceştia par să fi existat pentru noi, pentru a ne emoționa, vindeca, consola sau întări în fața marilor şi micilor noastre capcane existențiale. E un gând care apare deja la Descartes şi, desigur, independent, şi la Schopenhauer şi e o sursă de mare jubilare, căci devenind la lectură contemporani cu cei dinaintea noastră ne sporim viața cu viața lor.

Dar, la fel ca într-un dialog concret, partenerii pot comunica bine sau mai puțin bine. Astfel, cititorul se va simți reconfortat dacă „discursul” autorului corespunde „întrebărilor” sale sau, dimpotrivă, nemulțumit, atunci când acelaşi diacurs nu se dezvoltă în direcția sensibilității sale şi a ceea ce caută. Drept urmare, dialogul poate dura până la ultima pagină sau se poate întrerupe brusc şi definitiv oricând.

Cititorul are dreptate să închidă cartea. Va începe un alt dialog, cu un alt autor care-i va furniza măcar parțial ceea ce-l interesează. Şi apoi încă unul, şi apoi altul, şi aşa mai departe, la fel ca în viața reală, care este plină de dialoguri întrerupte şi reluate sau de frânturi de dialoguri niciodată duse la capăt.

Se vorbeşte mult despre concurența între autori, între cărți, între edituri. E adevărat, dar în afara acestor concurențe din interiorul lumii literare există şi concurența dintre această lume, pe de o parte, şi lumea obligațiilor cotidiene, pe de alta. Lectura unei cărți indică o anumită prioritate în utilizarea timpului disponibil, care pentru fiecare dintre noi este strict limitat. Timpul consacrat lecturii este smuls altor activități: profesionale, familiale, sportive, studiu ştiințific, vizionare de

spectacole sau de emisiuni tv, întâlniri cu prieteni, călătorii, alte experiențe artistice (muzică, pictură) etc.

Concurența dintre lectură şi celelalte activități, devenită tot mai acerbă pe măsură ce ne apropiem de timpul nostru, explică probabil şi apariția aşa-numitei literaturi de consum (sau de gară, de plajă) prin care se înțelege într-un sens peiorativ – de multe ori nejustificat – literatura produsă după rețete, ca un fel de *fast food* literar destinat unui consum rapid de masă şi, eventual, în firimiturile de timp reziduale după ce ne achităm de toate celelalte obligații.

Autorii de literatură de consum (romane istorice, sentimentale, polițiste, de familie, biografii romanțate etc.) sunt extrem de prolifici. Dintre sutele de exemple posibile, să menționăm doar patru.

Scriitoarea engleză Barbara Cartland (1901-2000) a publicat 724 de romane şi a lăsat în urma ei o mare cantitate de manuscrise. Cărțile ei sunt în mare parte poveşti stereotipe de dragoste, în care un tânăr bogat, frumos şi cumsecade trece peste toate piedicile şi conformismele sociale şi se căsătoreşte cu o tânără frumoasă, săracă, dar plină de calități morale şi sufleteşti. Romanele Barbarei Cartland s-au vândut în toată lumea în peste un miliard de exemplare.

George Simenon (1903-1989), creator al cunoscutului personaj Maigret, a publicat, semnate cu numele său ori cu pseudonime, 368 de romane şi sute de nuvele, lucrări autobiografice etc., traduse în 47 de limbi şi vândute în circa 550 milioane de exemplare.

Agatha Christie (1890-1976), autoare a unui tip specific de romane polițiste şi a două personaje memorabile de detectivi – Hercule Poirot şi Miss Marple, a publicat

numai 80 de romane, plus piese de teatru şi culegeri de povestiri. Ele au fost traduse în 103 limbi şi publicate în aproximativ patru miliarde de exemplare.

În literatura română, avem cazul Rodicăi Ojog-Braşoveanu (1939-2002), autoare a 35 de romane de succes – polițiste şi istorice – vândute în milioane de exemplare, dar care, desfăşurându-şi cariera în condițiile cenzurii comuniste, nu a avut nici libertatea totală de creație şi nici rezonanța internațională la care i-ar fi dat dreptul talentul şi inventivitatea sa.

În lumea literară academică acest tip de literatură este privit cu condescendență şi, ca să dăm un exemplu, aceeaşi Rodica Ojog-Braşoveanu mărturisea, într-un interviu din 1999, că la Uniunea Scriitorilor romanul polițist era „privit foarte de pe Ceahlău".

Dar condescendența aceasta nu este întru totul şi nici totdeauna legitimă. Este normal ca un mare număr de cititori, confruntați cu meandrele stresante ale vieții şi cu puținătatea timpului disponibil pentru lectură, să fie mai puțin sau deloc receptivi la un roman precum *Muntele vrăjit*, de Thomas Mann, la *Omul fără însuşiri,* de Robert Musil, sau la *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust – capodopere din secolul al XX-lea şi să plonjeze, cu infimele resurse care le rămân, într-o literatură de divertisment ori de evaziune, furnizoare de satisfacții imediate. Ca să nu mai punem în balanță şi meritele literare incontestabile ale unor scriitori de literatură de consum. Romanele lui George Simenon, de exemplu, nu trăiesc exclusiv pe seama intrigii polițiste şi a comisarului Maigret. Cititorul este atras la lectură de o mulțime de personaje pline de viață – notari, medici, polițişti, negustori, vânzători ambulanți, cerşetori,

aristocraţi sărăciţi, imigranţi, prostituate, funcţionari, marinari etc., precum şi de tabloul vieţii de provincie franceze interbelice, de boema pariziană, de atmosfera şi cotidianul satelor şi târgurilor mărunte din veacul trecut. Totul se amestecă uneori inextricabil cu firele unor drame şi tragedii omeneşti a căror tensiune depăşeşte cu mult iţele unei simple intrigi poliţiste. La fel de bogată, de sugestivă şi de colorată, şi poate şi în şi mai mare măsură riguroasă documentar, este lumea engleză a Agathei Christie. Şi, de asemenea, universurile şi personajele unor Michael Crighton, Stephen King ori J.K. Rowling.

Şi ar mai trebui observat că literatura zisă de consum are merite incalculabile în dezvoltarea gustului pentru literatura complexă şi rafinată. Drumul spre Proust, Musil, Thomas Mann, Ernest Hemmingway, William Faulkner, Albert Camus, Gabriel Garcia Marquez, Orhan Pamuk – ca să exemplificăm doar cu un număr infim de scriitori *majori* – începe cu frecventarea unor Ponson du Terail, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Karl May, Fenimoore Cooper, Michael Crighton, Danielle Steel, Ana Gavalda etc. E de remarcat în trecere că literatura română este relativ săracă în asemenea scriitori de consum, ceea ce nu reprezintă neapărat un merit şi o bază solidă de pornire pentru cultivarea şi impunerea literaturii majore.

Ierarhiile din istoriile literare nu influenţează comportamentul cititorilor obişnuiţi, fără interese profesionale în studierea literaturii. Istoriile literare se adresează în primul rând profesioniştilor literaturii (critici, scriitori, profesori de literatură, studenţi de la facultăţile de litere) şi nu fac parte din instrumentarul

cultural al cititorului obişnuit. În viața reală, cititorul mediu îşi stabileşte propriile-i ierarhii prin simplele referințe orale de la un ins la altul. De asemenea, el e mult mai sensibil la strategiile de marketing abile decât la elogiile din istoriile literare şi când cele două forme de comunicare – strategiile de marketing şi referințele orale – se combină rezultatul conduce la transformarea operei într-un bestseller. Este cazul seriei de romane Harry Potter, publicate între 1996 şi 2007 de scriitoarea engleză J.K. Rowling, care asociază miraculosul cu realitatea şi din care în 2016 se vânduseră circa 450 de milioane de exemplare, în 75 de limbi. Cu siguranță, un asemenea succes comercial dublat de entuziasmul cititorilor din lumea întreagă care parcurg cu aviditate aventurile fanteziste ale vrăjitorului Harry Potter era de neimaginat pentru autorul *Artei de a citi*, din 1912.

Mitizarea autorului

Preeminența cititorului față de autor şi de text nu trebuie înțeleasă ca expresia unei realități conflictuale. Este vorba de un concept care în fapt este benefic şi autorului, şi textului, ținând cont că el favorizează perenitatea unei opere. Excludem, fireşte, textele pur ştiințifice fiindcă, în fața lor, cititorul nu are nicio libertate de intepretare, nicio preeminență, ci doar posibilitatea de a verifica acuratețea conținutului.

Dar indiferent de textele pe care le avem în vedere, autorul este o entitate fundamentală a triadei pe care o formează împreună cu textul şi cu cititorul, căci el o generează. Vorbind de condiția prestigioasă a autorului ne gândim la o evoluție care a început, potrivit unei tradiții legendare, în urmă cu peste 1450 de ani. Mai precis în anul 560, când s-a consemnat primul conflict pentru ceea ce mult mai târziu se va numi dreptul de reproducere a unei opere originale. Conflictul s-a produs între doi viitori „sfinți" irlandezi, Sfântul Colomban (521-597) şi Sfântul Finnian (496-589). Sfântul Colomban a fost acuzat de Sfântul Finnian că a copiat, pe ascuns, o carte de rugăciuni, pe care acesta din urmă i-o încredințase doar spre folosire. Este posibil ca textele rugăciunilor să fi fost produse de Sfântul Finnian fiindcă altminteri,

dacă şi textul lui era doar o copie, indignarea şi acuzația lui n-ar mai fi avut nicio îndreptățire. Pe de altă parte, chiar dacă nu va fi fost aşa, din faptul că la acea dată cărțile circulau doar în copii manuscrise împodobite cu miniaturi de concepție personală, înțelegem că actul copierii se asimila unui act de creație, iar conținutul copiat era perceput doar ca un material, prețios, „sfânt”şi esențial creației, dar totuşi un material.

Regele Irlandei i-a dat dreptate Sfântului Finnian, a ordonat ca exemplarul copiat să fie remis proprietarului originalului, dar copistul ilegal a refuzat. Susținătorii Sfântului Colomban au provocat o luptă sângeroasă cu trupele regelui şi în cele din urmă un conciliu l-a condamnat pe Sfântul Colomban la exil în insula Iona*.

Cu această dispută legendară începe un proces îndelungat, care va conduce la recunoaşterea şi protejarea internațională a dreptului de autor prin *Convenția de la Basel* din 1886.

În paralel cu statuarea situației juridice a autorului, s-a petrecut şi o schimbare treptată a statutului său social şi cultural, ceea ce a condus, în timpul epocii romantice, la o adevărată mitizare a creatorului literar şi în special a figurii poetului. Marii poeți romantici sunt considerați, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, personalități-cheie ale diferitelor culturi naționale. Prestigiul lor, în timpul vieții sau în postumitatea imediată, este imens şi aşa se explică de ce în numeroase țări poeții emblematici pentru întreaga literatură națională au fost aleşi dintre poeții romantici: Victor Hugo

---

* A se vedea o descriere detaliată a acestui conflict legendar pe siteul https://scinfolex.com/2009/08/13/saint-finnian-et-le-necronomicon-du-copyright/

(Franța), Leopardi (Italia), Byron (Anglia), Heine şi Holderlin (Germania), Puşkin (Rusia), Petofi (Ungaria), Eminescu, la noi. Aureola lor se păstrează neştirbită şi astăzi, deşi poezia romantică în spiritul şi stilul secolului al XIX-lea nu mai este de mult la modă.

Unui poet romantic (Alfred de Musset) i se datorează expresia devenită celebră „răul secolului”, care formulează lapidar, în 1836, în *Confessions d'un enfant du siècle*, starea sufletească a autorilor romantici, care aveau sentimentul că trăiesc într-un context istoric şi social mult inferior aspirațiilor lor. Musset avea în vedere realitatea din Franța, dar expresia sa a sfârşit prin a defini sensibilitatea generațiilor tinere din toate țările în care a pătruns romantismul.

În epoca romantică, poeții, scriitorii, artiştii sunt presupuşi a avea o natură demiurgică şi operele lor impun un cult cvasi-mistic – uneori prin perfecțiune, alteori prin temele abordate sau prin destinul creatorului. Opera şi artistul se află, pentru opinia publică romantică, într-o relație similară, am zice, cu vasele comunicante. Ele au fiecare o aură proprie care se influențează mutual şi, din acest motiv, eroul dintr-o operă este confundat cu o personalitate reală, fie a autorului, fie a unui alt model exterior. Este ceea ce i s-a întâmplat lui Byron după 1813, în anul publicării poemului său *Childe Harold's Pilgrimage*.

Mitizarea se putea produce în ambele sensuri şi tot Byron este exemplul cel mai elocvent. Viața lui tumultuoasă, pasiunile şi excesele sale au sfârşit prin a impune pentru mult timp, în Anglia, o imagine a sa mult mai negativă, mult mai sulfuroasă decât realitatea. Imaginea a fost corijată şi mitizarea s-a reluat în sens invers, pozitiv,

datorită afecțiunii şi admirației elitei greceşti, recunoscătoare pentru ralierea poetului englez (decedat, la 36 de ani, la Misssolonghi), la cauza naționalistă grecească.

În felul acesta, cititorul din epoca romantică se află, în raport cu opera scriitorilor pe care-i admiră, într-o poziție apropiată de spiritul gnosticilor din primele secole creştine. Aidoma cărților revelate, *Biblia* sau *Coranul*, şi aidoma cărții deschise a naturii, opera este depozitara unui sens secret şi unic, exprimând cu strictețe intenția autorului ei – un adevărat demiurg laic şi muritor. Scriitorii romantici iubesc jurnalele, confesiunile şi toate scrierile lor devin pentru cititori expresii mai mult sau mai puțin fidele ale biografiei lor.

Dar autorul nu a fost totdeauna de acord cu o asemenea identificare categorică. Nu a fost nici Byron, când era confundat cu eroul din *Childe Harold's Pilgrimage* sau criticat pentru *Don Juan*, şi, implicit, nu era de acord nici Eminescu, atunci când explica geneza *Luceafărului* printr-o concepție personală asupra geniului şi nu ca o simplă travestire a unui episod biografic. Şi, de altfel, autorul romantic nu are încredere în cititorii săi: *„Neştiut rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile/ Zboară veşnic, îngânându-l/ Valurile, vânturile"*.

Cititorul ideal, în ipostaza profesionistă a criticului literar, a fost considerat mult timp un fel de tălmăcitor al autorului, care-i explică intențiile şi-l face iubit şi admirat şi de alții. Un avocat al autorului ca Aristarh şi nu un judecător sever ca Zoilus. Sau, cum spune în alți termeni Sainte-Beuve: „Criticul nu este decât un ins care ştie să citească şi care-i învață să citească şi pe alții".

Dar ce înseamnă a şti să citeşti un autor? O spune tot Saint-Beuve când enunță una dintre exigențele

fundamentale pe care un critic competent trebuie să le respecte: să-şi ia cerneala, când scrie, din călimara autorului. E un mod metaforic de a afirma că un critic, ca oricare cititor, trebuie să se plaseze la lectură într-o poziție asemănătoare cu a autorului. Înțelegerea unei opere trece prin înțelegerea spiritului autorului ei.

Chiar dacă ne însuşim în vremea noastră antipatia pentru biografie a lui Milan Kundera sau radicalismul lui Roland Barthes legat de dispariția autorului, rămâne totuşi ca o constantă dorința mai mult sau mai puțin manifestă a autorilor ca în triada autor – text – cititor, ei să fie considerați termenul major.

Există însă, apropiate de noi, exemple de cărți publicate intenționat nesemnate, autorul părând mai interesat de transmiterea mesajului decât de perenitatea numelui său. Iată două dintre ele, ambele valoroase: romanul englez de mare succes *Madame Solario* (1956), publicat fără semnătură, atribuit oficial lui Gladys Huntington, dar neconvingător, pe baza unei simple declarații a unei prietene scriitoare. Pentru o cercetătoare din Franța, Nata Minor *(Qui a écrit Madame Solario?* Métaillé, 1992), e posibil ca autorul romanului să fi fost Winston Churchill.

Un al doilea exemplu este jurnalul publicat anonim în 1954 în Statele Unite, în limba engleză, *O femeie la Berlin*. Autoarea era ziarista Marta Hillers, care a dorit să rămână anonimă din rațiuni de ordin politic şi personal (cartea ei narează suferințele femeilor germane sub ocupația rusească, între 20 aprilie şi 22 iunie 1945). Identitatea autoarei a fost dezvăluită abia la doi ani după ce-a murit, în 2003, dar cartea continuă să fie reeditată fără semnătură.

Elitism şi competenţă

La începutul secolului al XX-lea, când mişcarea romantică lăsase loc de mult altor orientări literare, o cunoscută, pe vremea aceea, autoare americană, Edith Wharton, va scrie, în 1903, în *The Vice of Reading* (*Viciul lecturii*), rânduri devenite celebre despre pericolul lecturii nepotrivite care nu face altceva decât să producă impostură şi o falsă mulţumire de sine: „Puţine vicii sunt mai greu de eradicat decât cele care sunt considerate, în general, virtuţi. Primul dintre ele este lectura./…/ A fi un prost cititor ar putea fi considerat ca un nenoroc, dar în niciun caz o greşeală. Pentru ce am fi cu toţii cititori? Nu se presupune că am fi cu toţii muzicieni, dar cititori ar trebui să fim cu toţii!" (51)

Afirmaţiile categorice ale scriitoarei Edith Wharton despre „viciul lecturii" erau un semn al timpului. În lumea literară, lectura nu avea cum să fie dispreţuită, dar ceea ce apărea ca inedit la sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului următor era creşterea, inimaginabilă în secolele anterioare, a numărului ştiutorilor de carte.

În *Art de lire* a lui Émile Faguet, apărută doar câţiva ani mai târziu (1912) de la diatriba scriitoarei americane, autorul deplângea, ne amintim, diminuarea

numărului de cititori şi punea acest fenomen pe seama apariţiei a noi tipuri de activităţi ce concurau lectura. Scriind însă despre duşmanii lecturii, el se grăbeşte să dezvolte o idee elitistă: „Dar nu despre aceşti inamici vreau să vorbesc. /…/ Ei înlătură falşii iubitori de literatură, pe cei care n-ar citi decât dacă n-ar avea altă distracţie şi alt mod de a-şi petrece timpul, adică oameni cu foarte puţin gust, lipsiţi de vocaţie /…/ şi lasă nevătămată trupa celor care sunt cu adevărat născuţi spre a citi (s.n.). Cred că pierderea e nulă” (18).

Tot o atitudine elitistă faţă de lectură, în special faţă de lectura romanelor, întâlnim la Edmond de Goncourt în povestirea *La Fille Élisa* (1877). Potrivit lui, lectura ar produce asupra spiritelor simple şi lipsite de cultură efecte nefaste. Le inculcă sentimente false, le face să confunde realitatea cu ficţiunea, le creează necesităţi noi – şi lista dezastrelor potenţiale ale lecturii continuă!

Nu era nouă o asemenea viziune negativă, ea apăruse deja la Cervantes, al cărui Don Quijotte era un personaj cu spiritul rătăcit din cauza pasiunii sale pentru literatura cavalerească. Dar la Edmond de Goncourt judecata negativă se produce într-un context nou. Oferta literară era infinit mai bogată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea decât pe timpul lui Cervantes şi secolul însuşi era extrem de dinamic în toate domeniile, nu doar în literatură, ci şi în celelalte arte, în filosofie, în ştiinţă, în tehnică: „Romanul! Cine i-ar putea explica influenţa lui miraculoasă? Titlul ne avertizează că vom citi o minciună şi, numai după câteva pagini, tipăritura abuzează de încrederea noastră ca şi cum am citi o carte în care totul ar fi real. Îi acordăm interesul, emoţia, compasiunea noastră, uneori o lacrimă pentru o poveste

omenească despre care ştim că nu a existat. Dacă noi înşine suntem înşelaţi în felul acesta, cum n-ar fi înşelată inculta şi nevinovata femeie din popor?"

Emma Bovary este şi ea o victimă a lecturilor romanţioase din adolescenţă. Iar ceea ce s-a numit mai târziu, pornind de la ea, bovarism – starea de nemulţumire, faţă de realitatea ambiantă, a cuiva care se imaginează făcând parte din altă lume – ar fi o dispoziţie spirituală indusă de literatură: „Cu Walter Scott, ceva mai târziu, ea se pasionă pentru poveşti de istorie, visă sipete, săli de gardă şi menestreli. Ar fi vrut să trăiască într-un castel vechi aidoma acelor castelane cu corsaje ample care îşi petreceau zilele sub arcuirea ogivelor cu antebraţul sprijinit pe pervazul de piatră şi cu bărbia în palmă, privind în zare cum apare de departe un călăreţ cu pană albă galopând pe un cal negru. Ea avu în vremea aceea cultul Mariei Stuart şi veneră cu entuziasm femei ilustre sau nefericite. Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnès Sorel, frumoasa Ferronnière şi Clémence Isaure se detaşau, pentru ea, aidoma unor comete din imensitatea istoriei tenebroase/…/"

Tot victime ale lecturii sunt alte două personaje celebre ale lui Flaubert, şi anume Bouvard şi Pécuchet, protagonişti ai romanului cu acelaşi titlu, rămas neterminat. Ei renunţă la meseria lor umilă de copişti, se stabilesc, graţie unei moşteniri oportune, la ţară şi încearcă, documentându-se din cărţi, să-şi construiască o viaţă interesantă. Dar eşuează lamentabil în toate domeniile pe care le abordează rând pe rând, de la agricultură la ştiinţe, filosofie, arheologie, arte, literatură, politică etc. şi se întorc, în cele din urmă, resemnaţi cu limitele proprii, la vechea lor meserie. Este vorba, de data aceasta,

nu doar de lectura literară, ci de toate tipurile de lectură pentru înțelegerea cărora ei nu au nicio aptitudine.

Toate opiniile şi mesajele acestea despre lectură se aseamănă într-un punct capital: lectura este un act cultural care necesită competență.

Umberto Eco observă în *Limitele interpretării* că există două feluri de cititori: cititorii semantici şi cititorii critici. Cititorul semantic sau naiv umple cu sens un text pe care-l parcurge, în timp ce cititorul critic încearcă să explice rațiunile structurale prin care textul este apt să corespundă sensului semantic (naiv). Şansele unei opere literare să devină celebră cresc în măsura în care ea se adresează ambelor tipuri de cititor. Exemplul cel mai la îndemână ni-l oferă chiar Umberto Eco, cu romanul său *Numele trandafirului*. O masă imensă de cititori semantici a fost impresionată de intriga polițistă, în timp ce cititorii critici, şi ei foarte numeroşi, au analizat cocktailul perfect realizat prin combinația între erudiția istorică şi literară, psihologia şi reflexivitatea personajelor, metafora din titlu, tehnica narativă cu parfum arhaic.

Distincția cititor semantic – cititor critic nu trebuie văzută totdeauna ca o distincție de competență, în sensul vederilor lui Edith Warton ori Émile Faguet. În multe cazuri e vorba de o opțiune. Un critic ori un istoric literar, de exemplu, poate citi, spre a se destinde, după ore de muncă intensă de redactare sau de revizuire a unor texte voluminoase, făcând parte din activitatea lui profesională, un roman polițist, interesându-se doar de intrigă, de evoluția ei şi de deznodământ. Satisfacția lui nu va fi pur literară, ci şi ludică. El participă la un joc propus de autor şi se ambiționează să-l câştige. Va fi un cititor semantic. Dar acelaşi cititor, într-un context

profesional, va aborda o operă majoră şi dificilă, de exemplu, *Ulisse* al lui James Joyce sau *Omul fără calități* al lui Robert Musil, cu o atitudine activă în alt sens decât cel al lecturii unui roman polițist, şi anume în sensul cititorului critic despre care vorbeşte Umberto Eco.

Cititorul critic, cu o bogată cultură literară este, de regulă în mod natural, receptiv în fața noului şi evoluției şi din acest motiv capabil să înțeleagă adecvat valorea unei opere novatoare înainte ca publicul larg s-o aprecieze. Milan Kundera distingea într-un eseu despre roman între operele care se ilustrează în contextul mic şi operele care se ilustrează în contextul mare. Contextul mic este, potrivit lui, cel al literaturii şi tradițiilor naționale, în timp ce contextul mare este cel al evoluției în cadrul unui gen sau specii literare. Victor Hugo este un scriitor major în cadrul literaturii franceze, dar nu a contribuit cu nimic fundamental la înnoirea genurilor pe care le-a ilustrat. Nu e acelaşi lucru cu Baudelaire, cu Joyce, Proust sau cu Kafka. Toți aceştia şi mulți alții aidoma lor au transformat tradiția, tehnica şi structurile literare, au explorat noi zone spirituale. Victor Hugo nu a influențat felul de a scrie literatură de după el, dar Joyce, Proust, Kafka şi mai înaintea lor Dostoievski ori şi mai înainte Cervantes au făcut acest lucru.

Importante nu sunt doar motivele pentru care o operă este valabilă şi produce interes, ci şi elementele prin care ea devine obsoletă şi-şi pierde audiența în raport cu altele care tratează un subiect asemănător, dar în mod diferit. Iată, de pildă, romanul lui Balzac, *Femeia la treizeci de ani*. Subiectul este, până la un punct, precursor, în linia romanelor lui Lev Tolstoi, *Anna Karenina* sau Gustav Flaubert, *Madame Bovary*. Ce i-a determinat pe

cititorii din a doua jumatate a secolului al XIX-lea să nu mai citească romanul lui Balzac cu aceeaşi plăcere cu care citeau celelalte două romane, şi mai ales romanul lui Flaubert, care a impus un tip de personalitate şi o stare de spirit devenite referințe comune în literatură şi în conversația cotidiană – persoanele bovarice şi bovarismul? Vom găsi explicația pentru care textul balzacian a devenit mai puțin interesant în abuzul de digresiuni teoretice şi morale potivite gustului vremii lui Balzac şi în frecvența monologurilor nesfârşite ale personajelor, care opresc pe loc acțiunea şi o fac insignifiantă. Autorul vorbeşte prea mult şi-şi sabotează personajele. Cititorii cultivați, dar târzii ai lui Balzac puteau continua lectura până la sfârşit, susținuți de interesul lor analitic, sau o întrerupeau, probabil, în momentul în care devenea evident că rezervele lor erau întemeiate; cititorii semantici abandonau lectura imediat ce simțeau că se plictisesc.

Sintagme şi paradigme (1)

Discuția despre lectură, sensul operei, competența cititorului, receptarea estetică a unui text etc. ne-ar atrage, dacă am dori să intrăm într-o analiză aprofundată, în domenii limitrofe literaturii, cu care aceasta se află într-o strânsă, deşi de mulți cititori ignorată, legătură: retorică, stilistică, poetică, semiotică, naratologie, sociolingvistică, psiholingvistică, lingvistică generativă, filologie etc.

Şi dacă adăugăm istoria, teoria şi critica literară, sociologia literaturii, estetica receptării, hermeneutica etc., se vede limpede că, încercând să mergem spre miezul lucrurilor, riscăm să ne afundăm într-un codru de concepte care ne-ar face să pierdem din vedere şi să ratăm tocmai ceea ce ne interesează mai mult, obiectul discuției noastre, şi anume bucuriile lecturii.

Trebuie să privim foarte de sus spre a distinge care dintre aceste concepte se detaşează de celelalte ca instrumente de utilitate imediată pentru condiția noastră de cititori.

Elvețianul Ferdinand de Saussure, despre care am mai amintit, a ținut la Geneva, între 1907 şi 1911, un curs de lingvistică generală (45) devenit celebru prin notele publicate de studenții săi după moartea

profesorului, în 1916. Ferdinand de Saussure a pus în cursul său bazele unei teorii care, cu punctul de plecare în lingvistică, avea să devină peste câteva zeci de ani o orientare dominantă, în mai toate disciplinele umanistice – structuralismul.

Potrivit lui Ferdinand de Saussure, limba, orice limbă, este un sistem alcătuit din unități lingvistice între care există concomitent raporturi de dependență (sintagmatice) şi de asociere (paradigmatice). Sintagma este o combinație de două sau mai multe semne lingvistice (cuvinte) care se condiționează reciproc spre a construi un sens aparte („a face nazuri", „a face mutre", „a face politică"), iar paradigma, un număr de asociații prezente mai mult sau mai puțin conştient în mintea vorbitorului (de exemplu, cu „face", cuvintele din aceeaşi familie lexicală: *reface, preface, desface* etc. între care el operează o alegere).

Raporturile de dependență (sintagmatice) şi cele de asociere (paradigmatice) sunt esențiale în comunicare şi în literatură. Ele determină în mare măsură receptivitatea cititorului în fața unui text literar.

Simplificând la maximum, fiindcă nu rafinamentele teoretice reprezintă scopul demersului nostru în favoarea lecturii, să luăm un exemplu simplu din Evanghelia lui Matei (27, 24): „Şi văzând Pilat că nimic nu foloseşte, ci mai mare tulburare se face, luând apă şi-a spălat mâinile înaintea mulțimii…".

Sensul frazei, în acest punct, se referă la un personaj numit Pilat care efectuează o acțiune concretă, şi anume îşi spală mâinile în fața unui mare număr de oameni. Raporturile dintre cuvintele existente în frază au stabilit acest sens clar şi elementar. Dar fraza continuă cu

ceea ce spune Pilat: „zicând: Nevinovat sunt de sângele Acestui om Drept. Treaba voastră!”. Sensul a devenit brusc altul. Expresia cu un sens unitar (sintagma) *a-şi spăla mâinile*, prin corelarea cu *nevinovat sunt de sângele* şi cu ultima sintagmă, *treaba voastră,* şi-a schimbat sensul. E un sens pe care Dante l-ar fi putut numi alegoric. Nu mai este vorba doar de o acţiune concretă, ci şi de una care trece dincolo de expresia ei literală. Spălarea mâinilor în faţa mulţimii înseamnă alegoric declinarea oricărei responsabilităţi pentru condamnarea lui Iisus. Sensul acestei sintagme („şi-a spălat mâinile”) este dependent de contextul în care se află şi evoluţia ei urmează îndeaproape evoluţia celorlalte sintagme care formează contextul. Confirmarea sensului alegoric, dar înţeles şi acceptat ca un sens practic de toţi vine imediat din partea mulţimii: „Şi tot poporul a răspuns şi a zis: Sângele lui să fie asupra noastră şi asupra copiilor noştri”. Aşadar, Pilat este descărcat de orice vină.

Relaţiile sintagmatice condiţionează într-un text literar nu doar precizia şi claritatea conţinutului acestuia, ci şi efectele estetice introduse intenţionat de autor.

În poezia *De-a v-aţi ascuns…* de Tudor Arghezi poetul imaginează o iniţiere a copiilor săi în misterul morţii. Discursul lui este sensibil, dar cu un patetism reţinut şi bine filtrat tocmai pentru ca gravitatea mesajului să nu traumatizeze sensibilitatea copiilor:

Dragii mei, am să mă joc odată.
Cu voi de-a ceva ciudat.
Nu ştiu când o să fie asta, tată,
Dar, hotărât, o să ne jucăm odată
Odată, poate, după scăpătat.

Dar descrierea jocului cuprinde notații care sugerează cât se poate de clar natura lui dramatică şi tristă şi poetul nu poate ocoli termenul-cheie fundamental: „Aşa e jocul, începe cu moarte”.

Tonul detaşat, pedagogic, preocupat, aproape explicit, doar de îndulcirea unei lecții amare de viață, pentru înțelegerea infantilă revelă însă în ultima strofă adevărata încărcătura lirică a poemului: o revoltă pe cât de intensă tot pe atât de neputincioasă împotriva morții:

Puii mei, bobocii mei, copiii mei!
Aşa este jocul.
Îl joci în doi, în trei.
Îl joci în câte, câți vrei.
Arde-l-ar focul!

Imprecația din ultimul vers este singura sintagmă care exprimă direct starea psihologică a poetului, dar ea iluminează invers, de la sfârşit spre început, intensificarea gradată a amărăciunii până la un nivel la care aceasta nu mai poate fi disimulată.

Efectele estetice sunt percepute de cititor în mod variabil, în funcție de sensibilitatea şi de experiența sa de lectură. Şi aici intervin relațiile paradigmatice.

În primul exemplu, cu Evanghelia lui Matei, Pilat este un personaj care, pentru un necunoscător total al istoriei testamentare şi al istoriei în general, nu are nicio semnificație. Pilat este pentru el un simplu nume care nu se leagă de nimic altceva. Chiar dacă versetul evangheliei este complet, sensul alegoric al comportamentului lui îi poate părea straniu, căci el nu ştie nimic despre Pilat şi despre implicita lui responsabilitate morală. Un asemenea cititor nu are la dispoziție nicio asociere, nicio referință, niciun cuvânt ori nicio expresie sinonime

cu cuvântul „Pilat” cu care, eventual, l-ar putea înlocui spre a face textul mai clar.

Dimpotrivă, pentru un cunoscător al acestei istorii, cuvântului „Pilat” i se asociază şi expresii precum: *guvernator roman* sau *prefectul roman al Iudeei*. Aşadar, în loc de Pilat s-ar putea întrebuința oricare dintre aceste formulări verbale şi textul şi-ar păstra integral sensul şi l-ar putea transmite mai departe. Expresiile acestea alcătuiesc paradigma cuvântului Pilat.

Într-un plan superior, unde nu se mai pune problema substituirii la nivelul unei sintagme, mulțimea asociațiilor paradigmatice pe care un cititor le deține în raport cu un text literar reprezintă un fond de cunoştințe indispensabile pentru înțelegerea şi perceperea valorii lui. Un cercetător american, E. D. Hirsch, într-o lucrare celebră – *Validity in Interpretation (*1967) – numeşte fondul acesta de cunoştințe *cultural literacy,* alfabetizare (24). Cărțile care cer cititorului un fond bogat de paradigme, o *cultural literacy* avansată, sunt considerate de cititorii cu o experiență de lectură restrânsă ca fiind dificile.

Consecințe ale relațiilor subtile paradigmatice şi sintagmatice sunt şi comicul de limbaj ori, la cealaltă extremitate a expresivității literare, lirismul.

Iată, de exemplu, o schiță antologică a lui I.L. Caragiale, *Boborul,* care evocă parodic efemera mişcare de contestare a monarhiei prin acțiunea schițată la Ploieşti în ziua de 8 august 1870. Textul debutează într-un stil nobil, solemn, de celebrare şi aducere aminte a unui eveniment măreț: „În secolul nostru s-a născut şi s-a sfârşit un stat foarte interesant, pe care nu-i este permis unui istoric conştiincios să-l piarză din vedere. Voi să vorbesc despre Republica de la Ploeşti, un stat care, deşi a durat

numai vreo cinsprezece ore, a marcat desigur o pagină celebră în istoria contemporană.” Fraza aceasta s-ar putea rezuma printr-o singură expresie (sintagmă): eveniment celebru. Cititorul, la lectura ei, îşi aminteşte instantaneu alte evenimente asemănătoare şi de o mare notorietate în istoria europeană, ca, de exemplu, Comuna din Paris sau Revoluția franceză, care reprezintă elemente ale aceluiaşi lanț paradigmatic. Ambele evenimente, cu adevărat importante, au fost contestări ale monarhiei şi asocierea mişcării ploieştene cu ele intensifică solemnitatea frazei de început a schiței.

Dar, în rândurile imediat următoare, de sub masca cronicarului pios şi admirativ iese la iveală ironia. Autorul delimitează cu o precizie riguroasă orele între care s-a petrecut evenimentul, care este, astfel, brusc redus la ceva nu doar episodic, ci şi derizoriu. Personificarea părăseşte stilul solemn şi abstract şi introduce brusc o familiaritate persiflantă. Stilul solemn de mai înainte este astfel nu doar anulat, ci şi transformat în deriziune: „Născută din, prin şi pentru popor, pe la două ceasuri în dimineața zilei de 8 august 1870, tânăra republică a fost sugrumată în aceeaşi zi pe la ceasurile patru după-amiazi.” S-ar zice că, în continuare, autorul e conştient de degradarea obiectului său de admirație şi încearcă să se scuze ipocrit, cu o expresie colocvială („Nu face nimica”), pentru ca apoi să reia stilul solemn inițial, intensificându-l cu o cugetare filosofică generalizatoare şi admirativă: „mărirea şi importanța statelor nu se judecă după extensiunea şi durata lor, ci după rolul mai mult sau mai puțin strălucit pe care l-au jucat în complexul universal”.

Ceva mai departe, când rezonanța sintagmelor „mărirea şi importanța statelor”, „rolul strălucit”,

„complexul universal” încă nu s-a stins în mintea cititorului, autorul caracterizează brusc şi lapidar statul cu un destin atât de efemer şi, e de presupus, tragic – fiindcă se vorbeşte de sugrumare: „istoria generală a veselei republice podgorene”.

Din momentul acesta cititorul, oricât ar fi de lipsit de experiență, îşi dă seama că nu are în față un text de laudă cronicărească, ci o parodie. Şi totul devine din ce în ce mai evident. „Prezidentul” republicii ține un discurs de pe un scaun în fața „poporului martir” care serbează cu vin şi „fleici” înființarea noului stat. Dar nu e un scaun obişnuit, ci unul „de tocat cârnați”. „Revoluție”, „popor martir”, „fleici”, „reacțiune” şi „reacționari”, „boloboace de vin”, „republicani”, „scaun de tocat cârnați”, şi la sfârşit polițaiul pe jumătate adormit care pretinde că reprezintă „boborul” – iată tot atâtea sintagme care, fiecare, modifică sensul celei dinainte, dându-i o altă coloratură, o altă direcție de expresivitate. Comicul rezultă din această întrepătrundere între solemn şi trivial care se transformă la un moment dat, când revoluționarii chefuiesc în grădina Lipănescului, într-un adevărat torent de umor ce nu poate lăsa indiferent pe nimeni: „Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca nişte ruginite instituțiuni ce nu mai corespund exigențelor moderne, şi, în locul lor, se-mping cu greutate alte boloboace pline, ca nişte reforme pe cari le reclamă spiritul progresist al timpului şi interesele vitale ale societății. Ce veselie! ce avânt! ce entuziasm!… A! sunt sublime momentele când un popor martir sfarmă obedele şi cătuşele tiraniei şi, aruncându-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitând trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfânta Libertate şi – te pupă!”

Sintagme şi paradigme (2)

Cine nu cunoaşte dialogul cu care începe *O scrisoare pierdută*, dintre prefectul Tipătescu, indignat de un articol apărut în jurnalul *Răcnetul Carpaților*, şi polițistul Pristanda, care-i dă dreptate în mod reflex, grijuliu să nu-şi contrarieze şeful prin nimic? Tipătescu exclamă, vorbind despre autorul articolului, *Caraghioz!* Şi Pristanda răspunde: *Curat caraghioz*! Replica lui e cu totul verosimilă. *Curat*, în sintagma *curat caraghioz*, e folosit într-un sens figurat, care se asociază cu o serie de cuvinte şi expresii pe care şi el, şi Tipătescu, şi cititorul le au în minte*: cu totul, pe de-a-ntregul, cu adevărat, evident, absolut* etc. Sinonimele acestea reprezintă una dintre paradigmele cuvântului *curat*. Mai departe, Pristanda foloseşte aceeaşi paradigmă când zice *curat mişel*, iar replicile lui – dincolo de servilismul personajului – nu au nimic comic, sunt corecte sintagmatic, aşadar ca sensuri rezultate din dependența lui *curat* de alte cuvinte. Dar la a treia replică, tot aşa, reflexă, Pristanda foloseşte, fără să-şi dea seama, un cuvânt care schimbă sensul lui *curat*, readucându-l la sensul propriu*: curat murdar*. De data aceasta, *curat* nu mai semnifică *evident*, *cu totul, cu adevărat* etc., ci reprezintă opusul lui murdar. Efectul este ilariant.

La rândul lui, Tipătescu nu foloseşte termenul *murdar* în sens propriu. *Murdar* trimite la sinonimele *necinstit, lipsit de scrupule etc.* Dar, alăturat lui *curat*, la fel ca şi în cazul acestuia, sensul figurat dispare brusc şi cititorul/spectatorul se află în prezența unei sintagme cu un sens propriu imposibil. Sau, cum ar zice Pristanda, *curat imposibil!*

Avem aici rezultatul unei duble relații: pe de o parte, cea a fiecărui cuvânt față de seria de sinonime care-i este proprie (asociația paradigmatică), iar pe de alta, a fiecăruia dintre cele două cuvinte față de contextul pe care-l formează celălalt cuvânt, împreună cu replica dinainte (dependența sintagmatică).

Dependența sintagmatică este la fel de importantă ca asociația paradigmatică. Privind lucrurile foarte sintetic, am putea spune că, elementar, arta literară constă în dezvoltarea anumitor linii sintagmatice cu ajutorul unor paradigme adecvate.

La Caragiale, limba este o sursă inepuizabilă de comic, prin confuziile de sensuri şi prin contextele de o mare naturalețe, în care fiecare cuvânt şi fiecare expresie se potențează reciproc. Iată-i, de exemplu, pe Ipingescu şi pe Jupân Dumitrache încercând să descifreze sensul unui articol scris de Rică Venturiano: „Democrațiunea romană sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a mânca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale Constituține/…/ A mânca poporul mai ales, este o greşeală neiertată, ba putem zice chiar o crimă."

„Studintul în drept şi publicist" foloseşte în articolul lui un franțuzism rău adaptat în limba română, *a*

mânca – de la *manquer*: a) în sensul de a se îndepărta, a se eschiva*: a mânca de la datoriile ce ne impun solemnaminte /.../ sfânta Constituțiune* şi b) în sensul de a neglija, a ignora, a uita: *a mânca poporul /.../ este o greşală neiertată, ba putem zice chiar o crimă.*

Fireşte, Jupân Dumitrache şi Nae Ipingescu nu pot avea în minte seria paradigmatică a sinonimelor lui *manquer;* ei judecă pornind de la cuvântul românesc a mânca: a) Ipingescu: *Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: să nu mai mănânce nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine şi ca dumneata, care suntem din popor, adică să şază numai poporul la masă, că el e stăpân* şi b) Jupân Dumitrache: *Da! Cine mănâncă poporul să meargă la cremenal!*

Perceperea umorului din asemenea scene ar implica o complicitate între autor şi cititor. Se presupune că acesta din urmă ar fi mai riguros în felul de a se exprima decât Pristanda şi mai cultivat decât Nae Ipingescu şi Jupân Dumitrache. Cum înțelege totuşi dialogul Ipingescu – Jupân Dumitrache un cititor care nu are nicio noțiune de limba franceză? A greşit, oare, Caragiale? Pentru că, s-ar putea obiecta, înțelegerea unui text scris în limba maternă nu trebuie să depindă de cunoaşterea unei alte limbi.

Dar scopul lui Caragiale nu era să satirizeze necunoaşterea limbilor străine, ci să pună în contrast aparența şi esența realității, într-un plan mult mai general decât o simplă conversație. Şi, din acest punct de vedere, dialogul lui Nae Ipingescu cu Jupân Dumitrache anticipează evenimentele: Jupân Dumitrache este făcut să creadă – de către celelalte personaje din jurul lui – ceea ce, şi lor, şi lui, le convine cel mai mult să creadă. Nu

doar Nae Ipingescu, „hermeneut” de articole involuntar şi bine intenţionat, ci şi, cu rea credinţă, Spiridon, Ziţa, Chiriac şi Veta fac parte dintr-un joc în care ei mânuiesc sforile şi Jupân Dumitrache este o marionetă. Comicul devine tot mai savuros pe măsură ce sforile, la un moment dat, se încurcă.

Concluzia simplă ar fi că un cititor, confruntat cu o dificultate într-un text sau cu o pagină dificilă într-o carte, nu trebuie totuşi să abandoneze imediat lectura. Sunt multe şanse ca, aidoma situaţiei când nu auzim bine un cuvânt sau o frază dintr-o conversaţie interesantă, să înţelegem totuşi datorită contextului ce e mai important şi ce ne interesează cel mai mult. Nu părăsim conversaţia sau nu o întrerupem. Potrivit decalogului lui Daniel Pennac referitor la drepturile cititorului, acesta are toată libertatea s-o facă. Dar de multe ori relaxarea obţinută prin încetarea lecturii sau prin abandonarea unei conversaţii e mult mai puţin importantă decât răsplata efortului de a le duce la capăt.

Când graba nu strică treaba

Toată lumea cunoaşte latinul *festina lente – grăbeşte-te încet* –, unul dintre adagiile preferate ale împăraților romani Augustus şi Titus şi deviza heraldică a lui Cosimo de Medici. Pentru Émile Faguet, în *L'Art de lire*, adagiul latin, chiar dacă nu este citat, reprezintă însuşi fundamentul artei de a citi. Lentoarea citirii este afirmată ca fiind importantă pentru o lectură eficace încă din prima frază a primului capitol, intitulat *Să citim încet*: „Pentru a învăța să citiți trebuie, mai întâi, să citiți foarte lent, apoi să citiți tot foarte lent şi totdeauna, până la ultima carte care va avea onoarea să fie citită de dumneavoastră, să citiți foarte lent. Trebuie să citiți la fel de lent fie că o citiți din plăcere, fie pentru a vă instrui ori pentru a scrie despre ea."

Lectura rapidă („cu degetele", „în diagonală") era privită de Faguet ca o obligație profesională, lipsită de satisfacții, a „vânătorilor de idei". Şi concluzia era cât se poate de netă: „A citi lent este primul principiu şi care se aplică absolut oricărei lecturi. Este esența artei de a citi" (18).

Astăzi lucrurile par să stea altfel. În primul rând, acumularea şi proliferarea exponențială şi neîntreruptă a informației scrise, de toate tipurile, au transformat

imaginea cititorului exemplar, încât acesta nu mai este cititorul lent şi reflexiv de pe vremea lui Faguet. La noi, încă în perioada interbelică, Nicolae Iorga era admirat, printre multe altele, şi fiindcă, într-o noapte de lucru, putea parcurge zeci de volume.

Şi dacă viteza de lectură medie a cititorului comun se situează în jurul a 200 de cuvinte pe minut, John Kennedy citea aproximativ 3.000. Întrebat cum face să atingă o asemenea performanță, preşedintele american ar fi răspuns că face exact ceea ce şcoala i-a interzis, adică să citească urmărind textul cu un creion.

Cât despre eficacitatea lecturii lente, şi din punctul acesta de vedere ne aflăm astăzi la antipodul a ceea ce se credea pe timpul lui Émile Faguet. Psihologii susțin că lectura lentă nu asigură o înțelegere şi o asimilare mai bună a textelor – mai ales, paradoxal, a textelor reputate a fi dificile. Tehnicile oferite pentru ameliorarea vitezei de lectură sunt atât de numeroase, încât ele nu pot fi subsumate unei mode trecătoare. Un autor şi formator în acest domeniu, René-Louis Comtois, citează, în cartea sa *Lecture rapide et stratégique*, cercetări din zona psihologiei şi a neurologiei care au stabilit că, în mod normal, creierul uman are capacitatea de a prelucra în fiecare minut o informație echivalentă cu 400 până la 600 de cuvinte. Asta înseamnă, susține autorul, că o viteză de lectură inferioară capacității de prelucrare a creierului lasă neutilizată o disponibilitate pe care, în mod reflex, acesta o utilizează în alte direcții. În acest fel, citind lent, gândurile „ne zboară în altă parte" şi cu cât ne forțăm să ne păstrăm atenția asupra textului, citind din ce în ce mai lent, cu atât concentrarea devine tot mai dificil de realizat. Lectura şi studiul se transformă

atunci într-o corvoadă care explică în mare măsură şi eşecurile şcolare şi neplăcerea de a citi în general a celor care încă nu au o viteză de lectură suficient de rapidă.

O dovadă empirică în acest sens ne-o sugerează cărțile care reuşesc să ne captiveze atenția. Cu cât o asemenea carte este mai antrenantă, cu atât lectura ei este mai rapidă. Corelația operează în ambele sensuri: citim mai repede fiindcă ne-am concentrat asupra textului, deconectându-ne de realitatea înconjurătoare, şi, invers, ne concentrăm mai bine fiindcă, citind repede, creierul nostru nu mai are resurse şi nici „interesul" să perceapă informații exterioare lecturii, ce l-ar putea distrage (o melodie, un zgomot, o discuție între doi necunoscuți etc.). Din acest motiv, cursurile de ameliorare a lecturii îşi fixează drept obiectiv rațional şi util dublarea sau, cel mult, triplarea vitezei de lectură. Nu mai mult, fiindcă, dincolo de 600 de cuvinte pe minut, performanța se datorează fie unei înzestrări ieşite din comun a cititorului (care nu reprezintă norma pentru cei mai mulți dintre noi), fie unor tehnici ce transformă lectura în altceva (survolare, frunzărire, prospectare etc.).

Existau, până nu demult, concursuri mondiale care măsurau viteza şi asimilarea celor citite. Ultima campioană mondială a fost englezoaica Anne Jones, care în 2007 a obținut o viteză medie de lectură de 4.251 de cuvinte pe minut, cu un procentaj de asimilare a textului de 67%; ea a parcurs în 47 de minute în întregime un volum din seria *Harry Potter*.

După cum se vede, nu totdeauna graba strică treaba, aşa cum afirmă, de astă dată, zicala românească, similară ca sens cu proverbul latin. Rămâne totuşi de făcut o precizare: raportul dintre viteza de lectură şi asimilarea

optimă a unui text este, până la urmă, o variabilă particulară, diferită nu doar de la un cititor la altul, ci şi de la un moment la altul şi, evident, de la o carte la alta. *În căutarea timpului pierdut*, de Marcel Proust, sau *Soifs,* de marea scriitoare quebecoeză Marie-Claire Blais, nu se citesc într-un ritm la fel de alert ca, de exemplu, un roman polițist de Agatha Christie ori *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Revine fiecărui cititor să stabilească dacă mărirea vitezei de lectură este pentru el o o şansă de a-şi spori bucuriile lecturii.

Literatura ca joc

Într-un sensibil elogiu al lecturii, scriitorul Jean-Michel Maulpoix spunea, pe urma multor altora, că lectura este o descoperire a propriei lumi interioare. Elogiul era încheiat cu un citat din Montaigne: „a deprinde un copil să citească nu este a umple un vas, ci a aprinde un foc" (32).

Focul acesta, odată aprins, nu se va stinge niciodată şi întrebarea simplă care s-a pus încă din zorii culturii scrise ar fi de ce copilăria este cea mai propice perioadă din viața unui om pentru dezvoltarea atracției lui față de cărți, în general, şi față de literatură în special? Sigur, răspunsurile psihologilor şi pedagogilor sunt cunoscute de toată lumea şi ele se centrează în jurul personalității în formare, extrem de plastice, a copilului.

Copilul ilustrează perfect natura ludică a omului. Ea nu se pierde la maturitate, când i se adaugă, printre altele, componentele de *faber* (creator de unelte) sau de *politikos* (om politic) şi când adultul introduce în universul lui ludic alte „jucării": automobilul, calculatorul, cărțile de joc, telefonul inteligent, tabletele etc.

Şi lectura poate fi considerată un joc. Jocul lecturii începe cu cărțile de colorat, apoi continuă cu lecturile pentru copii făcute de adulți, cu lectura unor benzi

desenate şi apoi cu lectura proprie a literaturii pentru copii (basme, poveşti, romane de aventuri etc.). În vremea noastră intră în joc, la o vârstă care poate fi foarte fragedă (5-6 ani), şi calculatorul şi, ceva mai târziu, lectura pe calculator (sau tabletă). Calculatorul poate concura cartea tradițională, dar nu descurajează neapărat lectura.

Michel Picard merge însă şi mai departe în cartea sa *La lecture comme jeu (Lectura ca joc)* şi consideră un joc nu doar lectura, ci şi literatura şi scrisul (36). Un joc extrem de complex ale cărui reguli fac obiectul unei întregi metaliteraturi. Dar cititorii le intuiesc şi le aplică mai curând instinctiv – şi aici ne-am putea aminti de scriitoarea Edith Wharton, pentru care a fi un bun cititor însemna a avea anumite aptitudini native (51) aidoma iubitorilor de muzică.

Dar punctul de întâlnire dintre Michel Picard şi Edith Wharton este doar tangențial.

Pentru Michel Picard, fără să intrăm în dezvoltările sale psihanalitice, două sunt capcanele care pândesc un cititor: să fie ori prea aproape de text, ori prea departe. Pentru cititorul din prima situație, apropierea prea mare față de text încurajează confundarea ficțiunii cu realitatea. Cititorul se află într-o etapă preludică întrucât lectura nu e percepută ca joc. Cititorul trăieşte într-un univers ambiguu, în care ce se spune în carte şi ce există în afara ei se află pe acelaşi plan. Din nou ne putem gândi la „cititorii" Don Quijote şi Emma Bovary.

Cititorul aflat prea departe de text nu se implică în lectură, rămâne în afara jocului, nu-i acordă nicio importanță, aidoma, am putea spune, unui adult care priveşte cu îngăduință, dar fără interes, un copil care se joacă,

legănându-se pe un cal de lemn. El nu se lasă „păcălit” ori transportat literar în ceea ce i se pare a fi un univers infantil şi inferior realităţii sale de adult blazat (36).

Cititorul receptiv, cel care evită cele două capcane despre care vorbeşte Michel Picard, dar care, în schimb, acceptă textul ca un joc unde el se întâlneşte cu sine, în care se identifică pe timpul lecturii cu anumite personaje şi la care participă, decodându-l (limbajul folosit, imaginile, psihologia personajelor etc.).

Rezultatul este, în cele din urmă, elementar şi de bun-simţ: cea mai bună strategie de deprindere a copiilor să citească este abordarea lecturii ca un joc, şi nu ca o obligaţie. Una dintre regulile lui este că orice operă literară constituie, în ultimă instanţă, o realizare subiectivă cu o fidelitate variabilă faţă de realitatea propriu-zisă. Niciodată doi scriitori nu vor descrie la fel un acelaşi peisaj şi niciodată nu vor povesti la fel aceeaşi întâmplare.

Iată, de exemplu, o posibilă naraţiune de groază, cum sunt multe în filmele sau în romanele de astăzi, zise de consum. Într-o familie relativ numeroasă, aparent respectabilă şi trăind în armonie perfectă, se descoperă că unii membri ai familiei o terorizează şi o maltratează atât de crunt pe bătrâna familiei, o handicapată senilă, încât aceasta nici măcar nu se poate plânge de tratamentul la care este supusă. Fireşte, atmosfera sumbră şi evocarea amănunţită a faptelor revoltătoare nu sunt de natură să producă o lectură uşoară şi distractivă.

Dar totul e o chestiune de abordare. Subiectul acesta poate fi tratat în registrul unui roman negru, cum face Emile Zola în *Thérése Raquin,* sau în registru umoristic, precum Ion Creangă, în *Soacra cu trei nurori*. Tot astfel, în *Capra cu trei iezi*, avem de-a face cu o crimă

abominabilă, cu sânge pe pereți, cu victime decapitate, cu o anchetă şi cu o pedepsire crudă, dar binemeritată, a criminalului. Un autor cu alt temperament şi altă imaginație ar fi produs o narațiune neagră.

La fel se întâmplă cu unele dintre poveştile datorate lui Andersen, Perrault sau Fraților Grimm. Copiii iau contact în ele cu forme atroce ale realității şi cu conflicte dramatice printr-un joc – un text literar – care introduce răul în doze homeopatice şi sub o formă care-l face inofensiv pentru fragilitatea psihologică şi sensibilitatea lor extrem de acută.

Jocul se complică pentru adulți, unde scenariile imaginate de autori sunt combinații abile de idei, simboluri, alegorii etc. şi rafinamente stilistice ori narative. Ele solicită uneori din partea cititorului adevărate performanțe de concentrare şi de reflexie. Rătăcirea unui modest slujbaş într-un sat unde trebuie să-şi facă treaba pentru care urmează să fie plătit devine, la Kafka, în *Castelul*, o metaforă polivalentă şi pesimistă. La fel se întâmplă în *Procesul,* unde punctul de plecare e o încurcătură administrativă banală. Şi alături de Kafka am putea adăuga mulți alți scriitori, al căror mod de a trata realitatea a dat naştere unor opere impresionante: James Joyce, Marcel Proust, Dino Buzzati, Fernando Pessoa, Eugène Ionesco, Jorge-Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Ismail Kadare, Orhan Pamuk etc.

Registre literare

S-a văzut din exemplul lui Creangă că, pentru producerea anumitor efecte, mai important decât subiectul este registrul în care este tratat acesta. Cuvântul-cheie principal din definiția de dicționar a conceptului de *registru literar* – trăsăturile particulare, tonalitatea proprie unei opere literare, a unui discurs etc. – este *tonalitatea*. Un text literar are numeroase trăsături particulare, în afara tonalității. El poate fi concis, sub forma unei proze scurte, sau de largă respirație, ca în cazul unui roman, să abordeze cutare temă sau subiect într-un stil sobru sau încărcat, cu o mare sau mică varietate lexicală, să aparțină unui curent sau unei mişcări literare din trecut sau din prezent. El poate fi avangardist, modernist sau tradițional, sugestiv sau tern, de mare complexitate reflexivă sau de observație acută, clar sau, dimpotrivă, obscur etc. – varietatea posibilă este practic nelimitată.

Tonalitatea este mult mai puțin variabilă.

Tonalitatea este consecința viziunii autorului şi ei i se datorează efectele emoționale pe care le are o operă asupra receptorului (cititor, spectator, ascultător). Ea variază, în cadrul aceluiaşi gen literar, de la un autor la altul şi, în interiorul operei, uneori de la un capitol la altul sau de la o pagină la alta. În primul caz, tonalitatea

(registrul literar) este un marcator esențial al identității autorului (scriitor optimist, pesimist, tragic, melancolic, ironic etc.); în al doilea, e un indiciu de polivalență creativă, semnul unei bogății de resurse expresive.

Pentru cititorul obişnuit, lipsit de obligații profesionale legate de studierea sistematică a literaturii, registrul literar reprezintă unul dintre criteriile fundamentale de orientare a intereselor sale de lectură. Faptul că literatura se împarte în mişcări şi curente literare manifestate în cutare secole şi țări este mai puțin important şi mai puțin util decât informația referitoare la tonalitatea textelor care i se propun spre lectură. Că Alphonse Daudet aparține literaturii franceze din secolul al XIX-lea contează mai puțin decât menționarea umorului parodic din trilogia *Tartarin din Tarascon, Tartarin în Alpi, Port Tarascon.*

Compatibilitatea registrului literar – a tonalității – cu maturitatea intelectuală a cititorului este importantă mai ales în primele experiențe de lectură. Un scriitor de tipul americanului Charles Bukowski, la care sensibilitatea extrem de ascuțită se ascunde sub un realism fidel chiar şi celor mai intime şi mai dezagreabile amănunte ale vieții, este greu accesibil unui cititor lipsit de o instrucție literară pe măsura complexității autorului. Experiența solitudinii patetice şi uneori sordide a personajelor sale mizere este relatată cu un fel de cinism care poate deconcerta. Scriitorul nu este nici sentimental şi nici dispus să iînfrumusețeze cu ipocrizie sau cu oportunism lumea pe care o cunoaşte cel mai bine şi pe care o descrie. Ne putem imagina că un cititor mai puțin familiarizat cu varietatea literaturii nu va fi receptiv şi nici nu va remarca tonalitatea cinică sub care scriitorul

îşi maschează de fapt pesimismul, şi va reține prioritar doar scenele şi episoadele mizerabiliste.

O asemenea carte, dacă nu răspunde căutărilor unui cititor începător, riscă să-i producă o reacție de respingere durabilă – şi apoi greu reversibilă – față şi de alte cărți, față de lectură în general. Şi cu atât mai mult în situația în care lectura ar fi prezentată ca o obligație (şcolară sau culturală).

Lista registrelor literare posibile este foarte lungă. Să le enumerăm cel puțin pe acelea care întrunesc adeziunea generală.

Registrul comic e întâlnit în toate genurile literare, dar mai ales în teatru, de la Aristofan la Eugène Ionesco, şi utilizează, de la caz la caz, umorul, ironia, burlescul, satira, parodia, hiperbola eroi-comică.

Registrul epic (sau eroic), specific epopeilor antice homerice şi indiene, apare ulterior în mari poeme, precum *Paradisul pierdut*, de John Milton, *Legenda secolelor*, de Victor Hugo, şi în vasta literatură romanescă din toate literaturile şi din toate timpurile.

Registrul miraculos integrează firesc supranaturalul în realitatea cotidiană – e vorba de basme şi poveşti şi de romane science-fiction, ca *Omul invizibil*, de H. G. Wells, sau cele din ciclul lui Isaac Asimov despre roboții perfecți.

Registrul fantastic diferă de registrul miraculos prin aceea că cititorul se află în fața unei realități stupefiante – supranaturală şi enigmatică – sub învelişul realității curente. Îl întâlnim, de exemplu, în *Sărmanul Dionis*, al lui Eminescu, în nuvelele lui Eliade din *La țigănci*, în proza lui Jorge-Luis Borges din volume

precum *Cartea de nisip*, *Ficțiuni, Aleph,* în unele povestiri semnate de Dino Buzzati etc.

În *registrul argumentativ*, autorul e preocupat să convingă cititorul în raport cu un anumit subiect; el poate fi patetic, polemic, demonstrativ etc. Aşa se întâmplă în unele romane ale lui Milan Kundera (şi în special în *L'Immortalité*), în romanul *Adam şi Eva* al lui Rebreanu (care aparține, de asemenea, şi registrului fantastic), sau în romanul autobiografic al lui Pu Y, *Eram împăratul Chinei*.

Registrul dramatic nu trebuie confundat cu genul dramatic, fiindcă el nu se raportează doar la operele teatrale, ci la toată literatura de acțiune – cu suspans, punct culminant şi deznodământ clar: romane de aventuri, istorice, polițiste etc.

Registrul liric se defineşte prin expresia directă a emoțiilor şi sentimentelor (poezia, literatura diaristică etc.).

Registrul tragic este întâlnit mai ales în teatru, de la anticii greci la Camus (*Caligula*) sau Eugène Ionesco (*Regele moare*).

Registrul realist îşi propune să prezinte obiectiv, precis şi cu veracitate realitatea; el se întretaie cu registrul didactic şi este unul dintre registrele fondatoare ale literaturii; îl găsim în toate genurile literare şi în toate epocile.

Râsul nu e simplu

Comicul este una dintre cele mai importante surse de jubilație la lectură. Şi, totodată, una dintre cele mai complexe. Domeniul lui include numeroase alte concepte, având drept numitor comun unul dintre lianții sociali fundamentali, şi anume râsul: umorul, comedia, gluma, satira, ironia, burlescul, sarcasmul, ridicolul, gluma, zeflemeaua, hazul, veselia etc. De asemenea, după cum se ştie, comicul comportă numeroase subspecii sau tipuri – există comic de limbaj, de situații, de gesturi, de caracter, de repetiții, de moravuri. Această complexitate explică popularitatea literaturii scrise în registru umoristic şi, dincolo de ea, de ce, practic, toți oamenii agreează manifestările, activitățile, produsele artistice etc. care au o concepție şi o realizare în zona comicului.

În lucrarea sa devenită clasică, *Le rire* (1900), filosoful francez Henri Bergson (1859 – 1941) analizează motivele pentru care anumite situații, fraze, personaje, oameni din jurul nostru etc. provoacă râsul şi stabileşte un principiu general: comicul apare ori de câte ori ceea ce este viu se comportă ca un mecanism (9). *Le rire* a făcut obiectul multor critici şi ironii din partea unor comentatori, avantajați, în afişarea superiorității lor, de

o evoluție artistică pe care, la 1900, Bergson nu avea cum s-o intuiască (mai ales pe aceea a cinematografului). Dar situațiile arhetipice pe care le sintetizează el, din analiza mai multor opere comice – teatru şi proză – au o pertinență şi o sugestivitate care au rămas până astăzi incontestabile şi neegalate.

Diavolul cu arc este o asemenea situație arhetipică, numită astfel după o jucărie cunoscută de toți copiii: figurina comprimată, cu ajutorul unui arc, într-o cutie închisă. La fiecare deschidere a cutiei, figurina țâşneşte spre a produce un efect de surpriză. Cetățeanul turmentat *din O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale, cu documentul compromițător pierdut şi regăsit, exemplifică bine această situație. Apariția lui neaşteptată declanşează toată tulburarea personajelor şi când se încearcă îndepărtarea sa, el revine şi mai surprinzător, contribuind la intensificarea comicului şi la avansarea subiectului către un deznodământ fericit.

Păpuşa cu sfori – sau, altfel spus, marioneta – este ipostaza personajului manipulat, des întâlnit în comedii. Take şi Ianke din *Take, Ianke şi Kadâr* de Victor Ion Popa (1895-1946), coana Chirița din *Chirița în provincie*, a lui Vasile Alecsandri (1821-1890), ori cei patru bădărani – Lunardo, Cancinno, Maurizio şi Simon – din comedia *Bădăranii* de Carlo Goldoni (1707-1793) sunt asemenea personaje manipulate de altele mai abile, care intră în complicitate cu spectatorul sau cititorul. O răsturnare a situației prin inversiune produce motivul păcălitorului păcălit, iar exemplul tipic este George Dandin, din comedia cu acelaşi nume a lui J.-B. Molière (1622-1673).

Bulgărele de zăpadă, care creşte prin rostogolire, defineşte metaforic o intensificare a conflictului până la un punct care ameninţă să se transforme într-o criză, când tensiunea scade brusc, şi este ilustrativ pentru mai toate comediile bine construite. În *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu (1889-1972), consecinţele salvării de la înec a unui tânăr vagabond depresiv, prezentată în prima scenă, are asupra familiei celui care l-a salvat consecinţe din ce în ce mai dramatice. Şi iarăşi revenim la *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale, unde rătăcirea repetată a răvaşului, de mai multe personaje, conduce la o tensiune crescândă, oprită în cele din urmă prin alegerea ca deputat a lui Agamiţă Dandanache. O scrisorică de amor pierdută produce, prin acumulare, conflicte intense şi în *D'ale carnavalului*.

Dar poate că exemplul cel mai tipic pentru situaţia bulgărelui de zăpadă îl regăsim într-un film mut, *Big business*, cu Stan Laurel, Oliver Hardy (vestiţii Stan şi Bran) şi James Finlayson. Stan şi Bran sunt vânzători de brazi de Crăciun în timpul verii şi un simplu incident banal – James le trânteşte uşa în nas, rupând astfel o ramură din bradul oferit spre cumpărare – provoacă o înlănţuire de reacţii şi contrareacţii tot mai violente şi mai bufone, conducând, în cele din urmă, la distrugerea totală a casei lui James şi a maşinii celor doi „oameni de afaceri".

O situaţie care nu produce râsul, dar se învecinează cu el, asimilabilă tot bulgărelui de zăpadă, se întâlneşte în romanul lui Alexandr Soljeniţân (198-2009), *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*. Aici umorul este satiric şi dureros, fiindcă se raportează la fragilitatea morală a omului, în condiţii de represiune. Prizonierii dintr-un

lagăr rusesc de muncă forțată construiesc disciplinat, dar lent, fără elan, o clădire. Treptat însă, ei se implică tot mai mult, intră în concurență unii cu alții şi, în cele din urmă, munca forțată devine o întrecere frenetică şi entuziastă. Este biruința manipulării totale, triumful „prostiei" – spune filosoful francez André Glucksmann (1937-2015) – căci clădirea nou construită este, în mod ironic, propria lor închisoare, cu nimic mai confortabilă decât cea veche, ci doar mai încăpătoare, pregătită pentru mai mulți (23).

Comicul, în asemenea situații, se apropie de opusul lui – tragicul. Şi atunci, revenind la ceea ce este comun diferitelor tipuri de comic – râsul –, se cuvine să observăm că reversul *râsului în hohote*, adică al râsului fără reținere, homeric, *este plânsul în hohote*, eliberator de o tensiune extremă, ca şi râsul, dar negativă.

Comicul traductibil

În *Le rire*, Henri Bergson făcea distincție între comicul pe care-l exprimă şi comicul pe care-l creează limbajul. Primul tip de comic este traductibil, al doilea, nu.

Nu este nevoie de o analiză prea detaliată pentru a înțelege de ce autori comici precum dramaturgi ca Molière sau Carlo Goldoni, ori prozatori ca Mark Twain, Jaroslav Haşek, Ilf şi Petrov etc. au o audiență universală, deşi limbile în care au scris (franceză, italiană, engleză, cehă, rusă) sunt tot atât de diferite pe cât sunt şi epocile în care au trăit (secolele XVII – XX).

Astfel, în prima scenă din comedia *Bădăranii*, de Carlo Goldoni, premisa acțiunii este hotărârea despoticului Lunardo de a-şi mărita fiica fără ca aceasta să fie înştiințată nici despre evenimentul care i se pregăteşte, nici despre identitatea viitorului soț. Este, în fond, vorba de un conflict între generații şi de situația dominantă a bărbatului, puncte de plecare deloc vesele şi la fel de potrivite pentru o abordare în registru dramatic sau tragic. Căci tot despre un conflict între generații – dublat de unul între tradiție şi rațiunea de stat – era vorba în tragedia *Antigona*, a lui Sofocle. Iar în drama lui Shakespeare *Romeo şi Julieta,* conflictului între generații i se asocia un conflict între clanuri.

Dar Molière sau Goldoni nu sunt preocupați să împingă bulgărele de zăpadă – despre care vorbea Bergson, între arhetipurile sale – spre intensificarea conflictului, cu consecințele de rigoare. Dimpotrivă, ei caută deturnarea ori disoluția conflictului respectiv, prin stratageme ce transformă tensiunea dintre personaje într-o competiție de ingeniozitate, care va sfârşi printr-un compromis general acceptabil. Spectatorul ori cititorul „uită” seriozitatea problemei, care devine astfel doar un pretext ludic.

Revenind la *Bădăranii*, cearta dintre jupân Lunardo şi soția lui, Margarita, de la începutul piesei, devine comică datorită limbajului. Să ne reamintim schimburile lor de replici tăioase, dar lipsite de ranchiună, sau ticurile lor verbale, repetate la fiecare două-trei fraze: „Să nu zic vorba aia” (Lunardo), – amenințare grozavă, niciodată pusă în aplicare până la sfârşitul comediei – şi „Cum te văd şi cum mă vezi” (Margarita) – mod de a sublinia o evidență doar pentru ea clară. Automatismul exprimării sugerează automatismul personajelor, care, astfel, nu mai pot fi privite de spectator/cititor cu gravitate.

Tot astfel, în *Tartuffe*, stăpânul casei, Orgon, revenit acasă după o absență de câteva zile, se interesează de ce s-a întâmplat în lipsa lui. Servitoarea Dorine îi dă veşti proaste: soția lui a fost bolnavă. Vrea să-i descrie amănunțit suferințele ei, dar Orgon o întrerupe mereu, cu o întrebare stereotipă: „Dar Tartuffe?”. Şi când Dorine îl asigură, de fiecare dată, că Tartuffe este înfloritor şi că a dormit şi a mâncat foarte bine, urmează o altă replică stereotipă: „Săracul!”. Registrul a devenit comic şi acțiunea piesei se va dezvolta nu în sensul disoluției familiei

lui Orgon, sub influența malefică a impostorului care i-a intrat în grații şi-l manipulează – ceea ce ar fi condus la o istorie sumbră (ca în *Les Catilinaires*, ficțiunea unei autoare de mare succes din zilele noastre, Amélie Nothomb), ci la izolarea şi apoi la demascarea impostorului. Din nou ni se propune un joc, o competiție în care spectatorul/cititorul este invitat să fie complice cu membrii complotişti ai familiei.

La Caragiale, ticurile lui Trahanache – „aveți puțintică răbdare" şi „bine zice fiu-meu de la facultate" – conturează un personaj perfect viabil şi în altă limbă, stabil şi cumsecade, care nu este uşor de clintit din încrederea sa față de „coana Joițica" şi prietenul Tipătescu. Nu se va produce conflictul soț – amant, producător de dezonoare publică, atât de temut de Zoe, ci, dimpotrivă, triunghiul conjugal se va păstra, iar Cațavencu va fi înfrânt cu propria-i armă: şantajul.

În *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, avem un cuplu care discută lucruri serioase, de mare amplitudine, în pat: despre revoluție, despre cea mai bună formă de guvernământ, despre gestiunea economică sub un regim republican, despre legalitate etc. Peste multe zeci de ani, un cuplu asemănător vom întâlni în romanul lui Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Dar, la Camil Petrescu, Ştefan Gheorghidiu şi Ela formează un cuplu grav, în timp ce, la Caragiale, Leonida şi Efimița sunt caricaturali. Dar, în ciuda impresiei generale care s-a instalat ca un fapt indiscutabil, Leonida şi Efimița nu sunt stupizi, căci ei au sensibilitate pentru problemele abstracte, la fel ca Gheorghidiu, cel pasionat de filosofie. Numai echipamentul cultural diferă: la Caragiale, se ajunge în derizoriu şi comic, spre

ridicol – de exemplu, atunci când Leonida emite ideea că un guvern republican ar trebui să dea tuturor câte o leafă şi să interzică plata impozitelor –, în timp ce Camil Petrescu rămâne tot timpul în registrul grav al prozei realiste şi de idei.

Dacă admitem că vioiciunea unui spirit este probată, în primul rând, de mulțimea întrebărilor pe care şi le pune un ins şi doar în al doilea rând de pertinența răspunsurilor date la aceste întrebări, trebuie să convenim că Leonida şi Efimița, la fel ca şi Bouvard şi Pécuchet, personajele celebre ale lui Gustave Flaubert, sunt în felul lor personaje inteligente, înrudite tipologic cu personajele lui Camil Petrescu, dar învestmântate în straie țipătoare şi pitoreşti de prostie; prostia lor nu este realistă, nu o întâlnim în jurul nostru, este o structură literară ficțională. Căci adevărata prostie se manifestă prin stupiditate, agresivă ori placidă. Stupiditatea, oricum ar fie ea, nu este sensibilă la probleme, nu este interesată şi nici aptă să reflecteze la altceva decât la realități strict şi îndeaproape legate de traiul zilnic, nu imaginează soluții generale ori modalități de autoameliorare, ca personajele lui Flaubert. Adevărata prostie este lipsită de îndoieli, şi inşii cu o inteligență redusă trăiesc exclusiv potrivit concluziilor, principiilor şi regulilor stabilite de alții din trecut sau din prezent, dar aflați în poziții de autoritate. Ei nu simt nevoia să le pună sub semnul întrebării şi nici să le examineze fundamentele. Or, Leonida, când cochetează cu ideologia republicană din care ignoră de fapt totul şi îşi face idei proprii – evident rizibile – despre avantajele economice ale unui stat republican, când dizertează despre eficacitatea unei acțiuni revoluționare hotărâte cum a fost cea

a lui „Galibardi” etc., este un răzvrătit luat în râs, dar în esență el se comportă ca un gânditor social, evident adus la deriziune de talentul demolator al lui Caragiale. Umorul caragialesc este de foarte multe ori nu simplu, de limbaj, ci de idei. Desigur, granița dintre ele nu e fermă. Ridicolul din felul cum se exprimă personajele lui este o consecință normală a lipsei lor de cultură, a ignoranței trăite inconştient şi producătoare de raționamente degradate logic în raport, altminteri, cu probleme importante şi inteligente. Exemplul lui Farfuridi din *O scrisoare pierdută*, avocat bombastic precum adversarul lui, Cațavencu, şi care vrea să schimbe totul, dar să nu modifice nimic, este caracteristic.

Comicul intraductibil

În *Note şi contranote*, Eugène Ionesco spunea despre I.L. Caragiale că „este probabil cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi”. Necunoaşterea şi, corelativ, am spune astăzi, nerecunoaşterea lui ca mare dramaturg european, s-ar datora, potrivit lui Eugène Ionesco, împrejurării că a scris „într-o limbă fără circulaţie mondială”. De aici s-a născut discuţia fierbinte în literatura română, despre intraductibilitatea comicului (de limbaj, desigur) caragialian. Dificultatea de a-l face percutant şi în altă limbă se apropie de dificultatea de a traduce poezia. Să ne reamintim că traducerile din Mihai Eminescu sunt, cu rare excepţii (cele ale lui Corneliu M. Popescu în engleză), derizorii.

Dar, dacă am intra într-o asemenea discuţie despre autorii comici, nu ar fi în cauză doar Caragiale. Se poate discuta şi despre dificultatea de a traduce din alţi scriitori români importanţi, autori de pagini savuroase pentru noi: Vasile Alecsandri – cu ciclul Chiriţelor, Anton Bacalbaşa – cu celebrul personaj Moş Teacă, Gheorghe Brăescu – cu schiţele inspirate de mediul militar, Tudor Muşatescu – cu comediile sale şi cu scrisorile parodice, George Topârceanu – cu unele dintre baladele, parodiile

şi rapsodiile sale, Damian Stănoiu – cu prozele ironice despre viața călugărilor etc.

Comicul pe care-l creează limbajul (Henri Bergson) este la fel de dificil de tradus ca poezia fiindcă foloseşte resurse expresive a căror evoluție exprimă ceea ce scriitorul şi eseistul francez Antoine Rivarol numea, în *Discours sur l'universalité de la langue française,* „geniul limbii" (41).

Resursele acestea sunt nu doar specifice fiecărei limbi, ci şi, practic, infinite, deoarece ele sunt urmarea unor mecanisme de asociere, degradare, exagerare, substituire etc., aplicabile la toate nivelurile limbii – deci, prin definiție, şi la toate nivelurile gândirii.

Discuția despre natura, clasificarea şi interpretarea lor este extrem de vastă şi se întinde de la Aristotel până la cercetători din epoca noastră, precum Roman Jakobson, Michael Riffaterre ori Țvetan Todorov. Faptul acesta este suficient pentru a ne face să înțelegem că literatura română nu este singura care produce scriitori „intraductibili". Există expresia italiană *traduttore, traditore* – traducătorul trădător – pentru a sugera că traducătorul nu respectă, în tălmăcirea sa, spiritul operei originale. Un foarte cunoscut traducător român, Aurel Covaci, utiliza însă un joc de cuvinte – *traduttore, truditore* – spre a marca atât efortul tenace şi invizibil al traducătorului, cât şi dificultățile şi capcanele limbii din care traduce. Acestea, uneori, nu pot fi depăşite, ci doar ocolite, reinterpretate şi, eventual, anulate printr-un efort creator.

Astfel, la Vasile Alecsandri, de exemplu, comicul de limbaj produs de felul cum vorbeşte franțuzeşte snoaba Chirița (*tambour d'instruction, parler comme l'eau* etc.)

ori de franco-româna lui Guliță (*furculision, fripturision* etc.) este cu totul intraductibil. Nu e în discuție subiectul, căci snobismul şi prostia sunt subiecte universale. Contextele sunt locale, dar ele nu sunt esențiale în receptarea unui scriitor cât timp subiectul are un coeficient important de generalitate umană. De-ar fi aşa, dacă n-am putea depăşi localizarea în spațiu şi timp, n-am mai citi scriitori străini sau din alte epoci. Dar când Guliță pronunță, în admirarea coanei Chirița, furculision, el şi ea (prin admirație) produc involuntar o mărturie despre cum se vede limba franceză din poziția de ignoranță românească. Ignoranța este un subiect general omenesc, dar versiunea lui românească nu este.

Cuvintele cu terminația *tion,* precum *approbation, reclamation, disposition, fréquentation* etc., duc repede la generalizarea că un cuvânt francez nu se deosebeşte de un cuvânt românesc decât prin terminație: *a aproba* + *tion* devine *approbation*, *a reclama* + *tion* dă *réclamation* etc. De ce nu şi *furculiță – furculision*?

Iată însă un alt autor care, în pofida dificultății sale de limbaj, se bucură de o faimă durabilă. Este vorba de Alfred Jarry (1873-1907), unul dintre precursorii suprarealismului, şi despre comedia sa *Ubu Roi* (1888), care a dobândit, de-a lungul timpului, un prestigiu mitic. Piesa a fost tradusă excelent în româneşte de Romulus Vulpescu, în 1969.

Comicul din *Ubu Roi* este, în egală măsură, de situații, de caracter şi de limbaj. Termenul ubuesc, de la personajul Ubu, defineşte un ins egoist şi cinic, lipsit de cele mai elementare scrupule, dar totodată poltron. O situație ubuescă este o situație de un absurd total, după modelul celor produse de comportamentul lui Ubu – care, devenit

rege, declară cu seninătate miniştrilor săi că îşi rezervă jumătate din impozite, ca să se îmbogăţească repede.

În privinţa limbajului, Alfred Jarry excelează în invenţii şi distorsiuni lexicale, în folosirea unor imprecaţii originale, de un mare efect comic în limba franceză: „Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat". Versiunea lui Romulus Vulpescu produce acelaşi efect în româneşte, dar cu expresii şi construcţii verbale neaoşe, care nu traduc, ci recreează – cu talent şi, evident, cu efort – retorica şi sonoritatea originalului francez: „Paraipaştele lumânaşterii mele verzi, mai bine golan ca un şobolan costeliv şi uman decât bogătan ca un motan parşiv şi grăsan". E un exemplu, printre multe alte zeci posibile, care sugerează că dificultatea de a traduce comicul de limbaj este reală, dar că ea poate fi înlocuită cu o strategie de recreare.

Lăsându-l pe Alecsandri de-o parte, o asemenea strategie i-ar fi asigurat lui Caragiale, „cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi", o bună cotă europeană, căci, la urma urmei, el nu este mai greu de recreat în franceză decât este Jarry în română. Diferă doar interesul românilor pentru literatura franceză, mult mai mare decât interesul francezilor pentru literatura noastră. Căci altminteri, în ciuda exiguităţii relative a operei sale dramatice constând doar în cinci piese – patru comedii şi o dramă –, I.L. Caragiale este mai profund şi comicul său mai percutant decât cel al unor autori francezi cu o notoriete europeană mult mai importantă, cum ar fi Eugène Scribe (1791-1861), Eugène Labiche (1815-1888) sau Georges Courteline (1858-1929).

Ce se pierde, ce se câştigă

Dintre toate registrele literare, registrul comic stimulează cel mai mult natura ludică a cititorului, despre care vorbea Michel Picard în *La lecture comme jeu*. Aflat, justificat sau prin autoiluzionare, într-o poziție morală de superioritate, cititorul se distanțează de personajele comice prin râs, iar efectul este, tocmai din această cauză, salutar.

Căci cititorul sau, în cazul operelor reprezentate, spectatorul, distanțându-se de personajele ridicole, nu se distanțează şi de operă în ansamblu. Apropierea de text este însă limitată, la o distanță adecvată, căci el, cititorul ori spectatorul, nu pierde nicio clipă din vedere că se află în prezența unei ficțiuni. Dar când unele dintre preocupările, problemele, contradicțiile şi conflictele cu care se confruntă personajele îi par familiare, piesa are mari şanse să se bucure de succes şi să devină populară. Ne aflăm într-un teritoriu de mult explorat, dar este bine să remarcăm că succesul şi popularitatea nu sunt totdeauna lipsite de complicații. Astfel, în *Tartuffe*, exista pentru spectatorii vremii un număr de referințe satirice la experiența lor, aşa încât ei intrau într-o complicitate tacită cu autorul când acesta ridiculiza anumite moravuri ale vremii precum comportamentul manipulator,

parazitismul şi reaua credinţă a unor bigoţi care se insinuau şi ocupau poziţii privilegiate în familii şi, de asemenea, ipocrizia, slăbiciunea inşilor naivi în faţa linguşitorilor etc.

Dar complicitatea spectator – autor nu a împiedicat ca piesa lui Molière să aibă o istorie agitată din cauza presiunilor exercitate asupra regelui de liderii ecleziaşti, care se simţeau vexaţi de personajul detestabil Tartuffe. Era, am spune în spiritul lui Michel Picard, o situaţie tipică de respingere a caracterului ludic al operei teatrale, datorită apropierii prea mari a acestor lideri de textul comediei pe care, altminteri, regele Ludovic al XIV-lea, personal, o aprecia mult. Pentru liderii bisericii, Tartuffe reprezenta un atac direct la autoritatea lor morală. Forma actuală a piesei lui Molière, care s-a bucurat de un mare succes la reprezentarea ei în februarie 1669 (72 de spectacole până la sfârşitul anului), este a treia versiune. Primele două au fost interzise după un singur specatacol prezentat în faţa regelui.

Există, în raport cu comedia, adágiul *castigat ridendo mores* – aşadar, prin râs se corectează moravurile. El nu ne vine din Antichitate, ci de la un poet neolatin francez din secolul al XVII-lea, Jean de Santeuil, care l-a formulat pentru unul dintre prietenii săi, actorul comic Domenico Biancolleli. Molière spune acelaşi lucru în prefaţa la comedia sa. „Este o mare lovitură dată viciilor să le expui râsului din partea tuturor. Suportăm cu uşurinţă blamările, dar nu şi batjocura. Şi acceptăm cu uşurinţă să fim consideraţi răi, dar nu vrem cu niciun chip să părem ridicoli”.

Comedia lui Molière a avut în cele din urmă un destin fericit, căci, în ciuda respingerii primelor două versiuni,

textul care a ajuns până la noi reprezintă una dintre comediile emblematice ale drmaturgiei universale.

Dar pericolul unei prea mari apropieri a cititorului de text este însă real când personajele nu sunt ridicole, iar caracterul lor se întrepătrunde strâns cu fondul său spiritual. Este cazul literaturii scrise în registrele realist, liric sau argumentativ. Cervantes a făcut, după cum se ştie, dintr-un asemenea cititor unul dintre cele mai substanţiale şi mai complexe personaje ale literaturii.

Michel Picard analizează confuzia ficţiunii cu realitatea, pornind însă de la un alt exemplu, şi anume de la romanul lui Alexandre Dumas *Cei trei muşchetari* (36). Potrivit lui, lectura unui cititor care nu mai distinge explicit ficţiunea de realitate este o lectură psihotică şi ea echivalează cu un act de alienare a operei ca joc. Raporturile cititorului cu opera sunt, în cazul acesta, falsificate în detrimentul operei.

Problema este dacă acest verdict negativ al lui Michel Picard are o valabilitate generală şi dacă ceea ce se pierde nu se compensează cumva prin ceea ce se câştigă.

Printre drepturile cititorului se numără şi acela de a da operei valoarea care lui i se pare cea mai potrivită. Dreptul acesta este premiza lecturilor multiple şi dacă, pe de o parte, el poate conduce la pierderea statutului ludic al lecturii, pe de alta, el asigură operei o polivalenţă care o face aptă să acopere o arie mult mai largă de necesităţi spirituale decât cele ludice. De aici, literatura despre literatură, de aici bibliografia despre unii autori, mai amplă decât opera lor.

Un biograf al lui Kafka – ne spune Alberto Manguel în *Istoria lecturii* (30) – observa că, până în 1984, scrierilor acestuia i s-au consacrat aproximativ 15 mii de titluri

în toate limbile de mare circulaţie. Nuvelele şi romanele lui Kafka au fost citite în cele mai diferite moduri: parabole etice ori religioase (Max Brod), opere ale unui autor precursor „bolşevic” (Bertold Brecht), ficţiuni filosofice pe urma anticului Zenon (Borges), expresii ale „burgheziei decadente” (Georg Lukacs), naraţiuni înnoitoare ale romanului european (Milan Kundera) etc. Toţi cititorii aceştia au devenit astfel, într-o oarecare măsură, coautori prin sensurile pe care le-au atribuit operei lui Kafka, mult diferite de intenţiile autorului. Dar, dacă faptul a reprezentat din partea unora un „abuz de interpretare”, pe de altă parte, el a menţinut opera în actualitate, după ce Kafka sau contemporanii lui au dispărut fizic şi nu au mai avut posibilitatea de a o analiza, discuta, apăra, clarifica.

Pentru o operă, riscul major şi fatal nu este falsa înţelegere, ci ignorarea, urmată de eliminarea ei din circulaţie. Toate literaturile sunt pline de cimitire cu opere viabile, uitate pe nedrept, dintre care doar puţine sunt readuse la viaţă în posteritate. Să observăm însă că această dinamică nu este specifică literaturii. Simfoniile lui Mozart, de exemplu, au dispărut din sălile de concert zeci de ani până să fie redescoperite, în anii ’30 ai secolului trecut. Picturile lui Vermeer şi ale lui El Greco au avut şi ele un destin asemănător.

În ce-l priveşte pe cititor, este mai puţin importantă pornirea sa de a da operei sensuri pertinente doar pentru el ori caracterul psihotic al lecturilor sale. Important este faptul că el citeşte şi se investeşte – abuziv, biografic sau ludic – într-o operă. Iar bucuriile pe care le găseşte în ea nu sunt niciodată bucurii interzise, indiferent de punctele de vedere ale specialiştilor. Care, altminteri, rareori cad de acord.

Lecturi dificile

Ideea că unele lecturi sunt mai dificil de întreprins decât altele face parte dintre adevărurile cele mai comune în orice discuție despre ce, cât şi cum citim. Şi dacă lectura este un joc, evident că jocul poate fi mai simplu sau mai complex, să solicite abilități elementare sau rafinate, să producă satisfacții imediate şi trecătoare sau întârziate şi durabile etc.

De asemenea, nici cititorii, diferențiați prin vârstă, nivel de şcolarizare, cultură şi experiență literară, nu sunt toți la fel, cu aceleaşi obişnuințe de lectură, cu aceleaşi curiozități şi interese, cu aceleaşi obligații profesionale şi sociale care să le influențeze motivația de a citi şi receptivitatea. Ce e dificil pentru unii, pentru alții nu este dificil deloc. Deosebiri asemănătoare există şi între critici. Judecățile lor conturează puncte de vedere care, chiar dacă aparțin unor profesionişti, cu o autoritate mai mare decât a unui simplu cititor, nu constituie totuşi un gir de infailibilitate. Istoria literară abundă de exemple în care critici prestigioşi s-au înşelat cu privire la valoarea unor opere. Cazul cel mai ilustru este cel al lui Sainte-Beuve (1804-1869), care nu a avut multă înțelegere pentru romanele lui Balzac şi Stendhal, şi nici chiar pentru poezia prietenului său, Baudelaire (pus pe picior

de egalitate cu un poet obscur al vremii, Pierre-Jean de Béranger). Nici Marcel Proust nu a găsit admiratori de la început printre confraţii lui. André Gide, care era lector pentru editura Gallimard, i-a respins manuscrisul primului volum, de circa 700 de pagini, în pofida insistenţelor bunului prieten al lui Proust, prinţul Antoine Bibescu. Autorul l-a editat pe cont propriu, la Grasset.

Scriitorul şi eseistul Pierre Bayard a publicat în 2006 o carte care s-a bucurat de succes şi care a fost tradusă şi în româneşte sub titlul *Cum vorbim despre cărţile pe care nu le-am citit* (6). Autorul observă că, în societatea contemporană, în cercurile cultivate şi profesionale legate de domeniul cărţii se manifestă trei constrângeri care legitimează o strategie de comunicare despre cărţi fără a le citi: obligaţia de a citi, obligaţia de a fi citit cartea în întregime şi obligaţia ca, atunci când emiţi opinii despre o carte, să o fi citit.

„În mediul specialiştilor, datorită triplei contradicţii pe care tocmai am semnalat-o, minciuna este generală”.

Eseistul francez este, de bună seamă, paradoxal şi uneori şarjează, dar cartea lui nu este, am mai vorbit despre asta, o pledoarie pentru lene ori impostură intelectuală.

Ideea cărţii lui Pierre Bayard i-a surprins mai ales pe cititorii obişnuiţi, adică pe cei care, eventual, pot admira şi invidia capacitatea unor personalităţi ilustre, precum Nicolae Iorga, la noi, sau John Kennedy, la americani, de a parcurge rapid un număr impresionant de pagini. Dar pentru cititorii profesionişti, aşa cum sugerează de altfel şi autorul, ea nu reprezintă o noutate. Umberto Eco, bibliofil, semiotician, romancier prolific şi, mai presus de orice, un mare erudit, şi Jean-Claude Carrière,

scenarist foarte cunoscut, eseist şi om de teatru, vorbesc în acelaşi sens în cartea *lor N'espérez pas vous débarrassez des livres*. „Adevărul este că avem acasă zeci, sute, ori chiar mii de cărți (dacă biblioteca noastră este impozantă) pe care nu le-am citit. Totuşi, într-o bună zi vom ajunge să luăm aceste cărți în mână şi să realizăm că le cunoaştem (Umberto Eco)" (10). Sau: „În legătură cu cărțile din bibliotecile noastre pe care nu le-am citit şi pe care, în mod sigur, nu le vom citi vreodată: avem fiecare ideea să punem de-o parte cărți cu care ne vom da întâlnire mai târziu, mult mai târziu, poate într-o altă viață. Este teribilă tânguirea unor inşi pe patul de moarte că le-a venit ceasul din urmă şi nu l-au citit încă pe Proust" (Jean-Claude Carrière) (10).

Dar uneori nu conținutul ca atare este dificil, ci formula artistică, opusă obişnuințelor curente dintr-o anumită epocă. Se întâmplă apoi ca această formulă artistică să se impună şi să devină, într-un fel, clasică şi celebrată în mult mai mare măsură decât era la început.

Iată, de exemplu, opinia unui alt critic francez despre un spectacol de teatru cu două piese, la Paris: „Nimic nu-i mai lugubru decât un farsor demodat. Absurditatea, /.../ inepția ridicată la rangul de dogmă, băşcălia, jocurile de cuvinte, /.../ excentricitatea muncită, originalitatea căznită, /.../, domnul care se gâdilă ca să ne facă să râdem şi acela care şi-a fixat ca misiune să-l epateze pe burghez, cunoaştem asta de foarte, foarte, foarte multă vreme" (28).

Judecățile acestea atât de severe, semnate de criticul Jean-Jacques Gautier, datează din 1951 şi se referă la piesele lui Eugène Ionesco *Cântăreața cheală* şi *Lecția*, care, la început, au fost jucate în fața unor săli aproape

goale. Pentru mica istorie, este de menționat că titlul primei piese (*La cantatrice chauve*) se datorează unui incident fericit. În timpul uneia dintre primele repetiții, un actor trebuia să spună, aşa cum era în textul piesei, „qui avait pris pour femme une institutrice blonde”. Dar un lapsus l-a făcut să pronunțe, în loc de „institutrice blonde”, „cantatrice chauve”. Replica a fost imediat reținută cu entuziasm de autor şi a determinat schimbarea titlului, care inițial trebuia să fie *Limba engleză fără efort (L'Anglais sans peine).* Cu acest titlu schimbat, piesa a fost reluată şi, în 1957, împreună cu *Lecția,* a avut un succes răsunător şi extraordinar de durabil.

Astăzi, după zeci de ani, Teatrul La Huchette încă mai joacă, fără întrerupere, de marți până sâmbătă, cele două piese ale „farsorului demodat” şi numărul spectacolelor cu ele a depăşit de mult cifra de 18 mii. În anul 2000, teatrul a fost distins cu premiul *Molière d'honneur* pentru fidelitatea sa față de Eugène Ionesco.

Internetul şi cartea – doi fraţi inamici

Dezvoltarea exponenţială a Internetului, începută în anii ’90, a dat naştere, cum am vorbit deja, unei teme de reflecţie în legătură cu destinul cărţii tradiţionale. Astăzi, după decenii de evoluţie fulgurantă a tehnologiei electronice de informare şi comunicare, reflecţia încă nu s-a încheiat şi există două curente de gândire. Unii cred că ameliorarea tehnologiilor numerice va face ca volumul tipărit să devină obsolet şi, în cele din urmă, să dispară – aşa cum, de exemplu, s-a întâmplat cu rulourile de papirus, înlocuite de codexuri. Cărţile vor deveni documente numerice uşor de stocat, cu sutele şi cu miile în calculatoare, vor fi citite pe ecranele acestora sau pe tablete şi pe lectori electronici (Kindle, Kobo etc.), şi nimeni nu va mai avea nevoie de biblioteci de cărţi tipărite. Odată cu cărţile tradiţionale, susţine un cercetător partizan al numericului, Lorenzo Soccavo (într-un interviu acordat în 2012 revistei electronice *La règle du jeu*), va dispărea şi o întreagă cultură a lecturii pe suport de hârtie, cu tabieturile, ritualurile şi practicile sale (46).

Pentru generaţiile actuale, e greu de imaginat o asemenea transformare, dar pentru generaţiile viitoare nu va fi o pierdere traumatizantă.

Ca atare, dispariția cărții imprimate pe hârtie este, pentru Lorenzo Soccavo, ineluctabilă. Tiparul va funcționa încă mult timp pentru incunabule şi manuscrise, dar producerea de cărți noi va opta, inevitabil, spre editarea şi difuzarea numerică. Aşadar, destinul cărților pe hârtie va repeta destinul incunabulelor, după apariția tipografiei lui Gutenberg: vor circula încă, dar vor deveni tot mai rare.

Potrivit lui Soccavo, dezavantajul principal al cărții tipărite ține de convivialitate: „Astăzi, simplul fapt că textul tipărit nu este hypertext, că punând degetul pe un cuvânt nu obținem definiția lui, traducerea etc. îl descalifică”.

Experiența lecturii în solitudine va deveni o experiență socială de comunicare şi interdependență. „Aceasta produce o profundă reevaluare a medierii din partea formatorilor tradiționali (părinți, profesori, bibliotecari, librari, critici şi intelectuali. /.../ Lumea noastră literară şi intelectuală contemporană va fi profund remodelată.”

Este posibil ca Lorenzo Soccavo să aibă dreptate. Oricum, procesul se va realiza treptat şi, în definitiv, istoria culturii este istoria unor valori, tehnici, tehnologii şi practici care se pierd şi a altora care le înlocuiesc. De va fi aşa, generațiile noi, care folosesc calculatorul, tableta şi lectorul electronic din fragedă copilărie, nu vor avea nicio nostalgie pentru ceea ce reprezenta cartea în lumea mirifică a bibliotecilor despre care vorbeau cu atâta venerație generațiile unor Émile Faguet, Jorge Luis Borges sau Alberto Manguel. Dar este posibil, de asemenea, şi ca Lorenzo Soccavo să se înşele.

Curentul opus este animat de editori, librari, scriitori, cititori etc., care se revoltă contra pretențiilor

numericului de a înlocui cartea pe hârtie şi susțin că aceasta nu este nicidecum condamnată să dispară. Punctele lor de vedere sunt extrem de variate, de la cele economice şi legislative până la cele filosofice. Trebuie făcută distincția între cărțile electronice rezultate prin copierea (adică numerizarea sau, cu alt cuvânt, scanarea) cărților tradiționale, şi cărțile electronice care provin direct din fişiere numerice, realizate cu programe precum word, wordperfect, powerpoint etc.

Industria pe cale de emergență a cărții numerice se află, deocamdată, în stadiul de preluare a unor cărți din patrimoniul imens al suportului pe hârtie.

Avantajele hypertextului despre care vorbeşte Lorenzo Soccavo sunt contrabalansate de dezavantaje. Astfel, suporturile numerice depind de o sursă de energie electrică şi deci cititorul trebuie să-şi supravegheze autonomia când se află departe de o asemenea sursă. De asemenea, oferta de carte se limitează la titlurile numerizate a căror pondere, în raport cu cele nenumerizate, este încă foarte redusă. E o situație care frânează expansiunea lecturii pe suport electronic.

Nici materialitatea cărții nu este un argument total în favoarea tabletei de lectură numerică, aşa cum susțin profeții erei numerice. Cartea pe hârtie nu este doar un conținut fixat pe un suport, ci şi un obiect cultural şi social, produs într-un număr care poate varia de la câteva sute la câteva zeci de mii de exemplare. Durata fiecărui exemplar este indefinită, în funcție nu doar de calitatea suportului, ci şi de condițiile de depozitare. El este produsul unei tehnologii esențial stabile şi de aceea, de exemplu, un volum din prima ediție a *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu, apărută la 1721, la Amsterdam, poate

fi citit foarte bine şi astăzi, după aproape 300 de ani. Nu e acelaşi lucru cu tehnologia suporturilor şi limbajelor numerice. Acestea s-au schimbat de mai multe ori deja în ultimii treizeci de ani, aşa încât un text numeric produs în anii ’90 nu mai poate fi citit astăzi. Umberto Eco, în cartea de convorbiri cu cineastul Jean-Claude Carrière, *N’espérez pas vous débarrasser des livres*, spunea că nu a reuşit să recupereze textul original al primei ediții din romanul său *Pendulul lui Foucault*, apărut în 1988, tocmai din această cauză (10).

E foarte probabil ca disputa dintre numeric şi tradiție să sfârşească într-un compromis care să le îngăduie amândurora să coexiste. Tendința deja există. În Statele Unite, 21% dintre adulți posedă un lector electronic, iar în Canada, 10% din totalul cărților vândute în 2011 au fost cărți electronice. Probabil că nu se va renunța niciodată la producerea de cărți pe hârtie, dar se va accentua tot mai tare tendința deja existentă de a se produce concomitent cărți tradiționale şi numerizate cu o difuzare pe ambele suporturi. În felul acesta avantajele cărților numerice – în primul rând, comoditatea de a le stoca pe suporturi electronice conviviale şi uşor de utilizat – se vor combina cu avantajele principale ale cărții tipărite – stabilitate şi asigurarea continuității culturale între generații îndepărtate.

Se va impune poate în cele din urmă ideea că Internetul şi cartea sunt aidoma a doi frați inamici care, aflați în competiție pentru preeminență, nu pot trăi unul fără altul.

În căutarea primelor comori

Scriitorul francez Jean-Michel Maulpoix schița, în elogiul lecturii, de care am amintit deja, mai multe piste de reflecție cu privire la importanța cărții în viața noastră (32). Lectura, scria el printre altele, este aidoma unei relații de prietenie cu autorul, este o transportare în alt timp şi în alt spațiu şi o descoperire de sine. El ilustra acest ultim punct de vedere cu un citat din Marcel Proust, din *Timpul regăsit*: „În realitate, fiecare cititor este, când citeşte (o carte), un cititor în sine însuşi. Opera unui scriitor nu este altceva decât un fel de instrument optic pe care acesta îl oferă cititorului spre a-i permite să distingă ceea ce, în absența cărții, el n-ar fi văzut în sine."

Privind astfel lucrurile, Marcel Proust nu este departe de spiritul dialogurilor platonice şi în special al unuia dintre ele, *Menon*. Socrate şi discipolul său, Menon, examinează răspunsurile posibile la întrebarea dacă virtutea (în sens larg, de vitejie, forță, curaj, bunătate, cinste etc.) poate fi dobândită prin învățare, prin practică sau dacă ea îi vine omului din propria natură, aşadar dacă este înăscută.

Socrate scoate în prim-plan piedicile care stau în fața unui răspuns sigur, dar, în fața descurajării lui Menon,

el afirmă că totuşi cercetarea este posibilă întrucât, în realitate, orice act de cunoaştere este o amintire a ceea ce se află deja în noi. Spiritul este nemuritor şi cunoscător a tot şi, dacă totuşi omul pare ignorant, ignoranța lui este doar aparentă şi se datorează faptului că a uitat ce ştie. Dar, bine îndrumat, el îşi va reaminti adevărul pe care-l are depozitat în sine. Şi Socrate îi cere lui Menon să cheme un sclav spre a-i demonstra, prin intermediul lui, veracitatea a ceea ce susține.

Sclavul, evident, nu ştie carte şi nu are noțiuni de matematică. Şi totuşi, Socrate îl pune să rezolve o problemă de geometrie: cum se poate construi un pătrat cu o suprafață de două ori mai mare decât altul care are laturile de 2 cm. Sclavul răspunde repede că trebuie trasat un pătrat cu latura de două ori mai mare, aşadar de 4 cm. Socrate îi arată că un asemenea pătrat ar avea suprafața de 16 cm^2 (4×4), deci de patru ori mai mare. Răspunsul e greşit. Alte tentative de rezolvare, alte greşeli. Şi atunci Socrate îl pune să traseze diagonala primului pătrat. Sclavul dă imediat răspunsul corect, diagonala va deveni latura unui pătrat aşa cum îl pretinde filosoful, de două ori mai mare. Aşadar, el a găsit adevărul în propria-i reflecție, dar sub asistența lui Socrate.

Lăsând la o parte continuarea dialogului lui Platon, revenind la raportul dintre cititor şi carte, se poate spune, pe urma lui Jean-Michel Maulpoix, că orice carte are într-o oarecare măsură, mai mare sau mai mică, un rol socratic. Omul care nu citeşte este aidoma sclavului din *Menon*. Nu ştie că lectura reprezintă pentru el o experiență fundamentală întrucât nu s-a produs – din cauza educației deficiente, a influenței nocive din partea mediului acultural în care trăieşte, a constrângerilor

şcolare neavenite sau, dimpotrivă, a nonşalanței pedagogice – întâlnirea cu cartea potrivită. Dacă totuşi întâlnirea aceasta se produce la un moment dat, atunci află că bucuria de a citi nu-i era inaccesibilă, ci doar necunoscută.

E o mare şansă ca această întâlnire să se producă mai devreme, în copilărie sau în adolescență. Dar oricând s-ar petrece ea este binevenită. Se întâmplă nu rareori ca şi cititorii pasionați şi experimentați să trăiască bucurii neaşteptate de lectură, târzii. Annie François (1944-2009), de profesie editoare la Seuil şi o cititoare pătimaşă, povesteşte succint, în cartea sa *Bouquiner*, întâlnirea sa cu literatura lui Proust: „Dau deoparte anumite cărți pentru că le simt că sunt extraordinare, dar nu e momentul potrivit /să le citesc/; le retestez periodic. Asta poate dura ani întregi. Aşa se face că am citit Proust la treizeci şi cinci de ani bine împliniți. Nu e nicio ruşine în asta, dar există totuşi unele inconveniente. Când ai început aproape de treizeci de ori în metrou, în concedii, iarna, sub o umbrelă /pe plajă/, să citeşti *În căutarea timpului pierdut* fără să poți depăşi descrierea florilor de măceş (sau de trandafir?), în ziua în care reuşeşti asta te întrebi prin ce aberație ai putut să te lipseşti de Proust şi, reciproc, prin ce miracol ai reuşit să te deblochezi” (21).

Eugène Ionesco răspundea cândva la o întrebare a lui Claude Bonnefoy despre scriitorii care l-au impresionat, şi mărturisea că printre aceştia se număra şi Proust: „Proust, enorm, fiindcă spunea lucruri pe care le resimțeam şi nu reuşeam să le exprim. De exemplu, s-a întâmplat să trec prin fața unei case a cărei fereastră de la bucătărie era deschisă şi să simt un miros de

patiserie ce-mi aducea aminte altceva, care la rândul lui îmi amintea altceva etc. Nu ştiam să formulez asta, credeam că este informulabil, până când am citit faimosul pasaj cu madlena" (27). O comunicare între operă şi viața interioară a cititorului era remarcată de Virginia Woolf într-un eseu despre Charlotte Bronté, pe care-l citează Alberto Manguel în *A History of Reading*: „A nota impresiile noastre asupra lui *Hamlet* după o recitire anuală revine la a ne redacta propria autobiografie, pentru că, de îndată ce ştim mai multe despre viață, Shakespeare comentează ceea ce ştim" (30).

Alberto Manguel, în aceeaşi *A History of Reading*, mărturisea că, pentru el, primele experiențe de viață au fost cele legate de lectură: „Experiența mi-a venit mai întâi din cărți. Când mai târziu, în viață, m-am aflat în prezența unor evenimente, împrejurări, personaje similare celor pe care le întâlnisem în lecturile mele, această (întâlnire) mi-a dat deseori impresia, puțin uimitoare, dar decepționantă totuşi, de déjà vu" (30).

Şi Umberto Eco povesteşte, în cartea de convorbiri cu Jean-Claude Carrière, că în copilărie, după moartea unui unchi legător de cărți, a avut la dispoziție o pivniță plină cu cărți, o adevărată comoară de care se bucura ori de câte ori cobora printre ele: „Mă găseam în mijlocul acestor cărți, care erau extraordinare pentru un copil de opt ani. Totul era acolo spre a-mi trezi inteligența, nu doar Darwin, ci şi cărți erotice şi toate episoadele dintre 1912 şi 1921 din Giornale illustrato dei viaggi" (10).

Pentru copiii obişnuiți cu prezența cărților în mediul apropiat, acestea reprezintă cele dintâi teritorii de explorare, în căutarea primelor comori din ei înşişi.

Ceaşca de ceai a lui Proust

Marcel Proust (1871-1922), al cărui ciclu de romane intitulat *În căutarea timpului pierdut* a fost publicat în cea mai mare parte postum (volumele 5-15), are un prestigiu imens şi este considerat unul dintre principalii prozatori ai literaturii universale din secolul trecut. În acelaşi timp, el are faima de a fi un autor dificil, pe care mulți îl admiră şi-l citează fără să-l fi citit în întregime – dacă Pierre Bayard are dreptate. Să fie oare cititorii aceştia snobi?

Dificultatea lecturii proustiene este cu totul relativă şi ea ține, esențial, de numărul mare de pagini şi de circumstanțe exterioare romanului, legate de situația cititorului. Cele 15 volume ale ediției Gallimard din 1945-'46 totalizează peste trei mii de pagini, în care evoluează circa două sute de personaje. Este evident că lectura lor integrală cere o disponibilitate care nu mai este de mult la îndemâna cititorilor obişnuiți. Nu este singura carte „mare", şi la propriu, şi la figurat, aflată în această situație. Umberto Eco mărturisea că nu a citit decât o treime din Biblie. Epopeile antice, ciclul de poveşti arabe din *O mie şi una de nopți*, romanul *Omul fără calități* al lui Robert Musil etc. îşi pot găsi şi ele locul pe o listă a lecturilor fragmentare.

Revenind la Proust, chiar dacă lectura integrală a ciclului *În căutarea timpului pierdut* este cu totul de dorit, ne putem mulțumi totuşi cu o lectură parțială, căci diferitele părți ale ciclului (*Swann, Guermanții, Sodoma şi Gomora, Prizoniera, Fugara*) sunt autonome aidoma unor romane aparte. Ultima parte însă, *Timpul regăsit*, este cheia întregului ciclu şi orice lectură, cât de parțială, trebuie neapărat să o includă şi pe aceasta.

S-a scris despre romanul lui Proust o întreagă bibliotecă, iar viziunea sa asupra „căutării" timpului – ca retrăire a trecutului sub semnul duratei, al curgerii, al asociațiilor, nu al succesiunii cronologice – a fost apropiată, în pofida protestelor autorului, de filosofia bergsoniană. Oricum, există numeroase lecturi posibile ale lui Marcel Proust şi, din perspective interpretative, cât se poate de diferite. Dar să ne mărginim să spunem că romanul lui poate fi citit ca o poveste amplă despre recuperarea trecutului redevenit prezent şi, pe această cale, ca un mod de atenuare a angoasei produse de sentimentul tragic al vieții, despre care vorbea un alt ilustru contemporan al lui Proust, spaniolul Miguel de Unamuno. „Timpul pierdut" este tezaurul vieții trăite, dispărut prin uitare, în obscuritatea subconştientului. Memoria involuntară este cea care-l readuce în prim-planul conştiinței la viață şi-i acordă un loc privilegiat în prezent prin fenomenul rememorării.

Stilul proustian este celebru pentru frazele lui ample, dar la primul contact cu romanul ne întâlnim mai curând cu fraze scurte. Inițial el este strict expozitiv: „Ani de-a rândul m-am culcat devreme. Uneori, îndată ce stinsesem lumânarea, ochii mi se închideau atât de repede încât nu aveam când să-mi spun: adorm.

O jumătate de oră mai târziu, gândul că venise vremea să adorm mă trezea; voiam să pun jos romanul pe care credeam că-l am încă în mână şi să sting lumânarea”.

Dar peste câteva zeci de pagini, iată cel mai renumit episod din tot romanul şi, totodată, unul dintre cele mai cunoscute din întreaga literatură universală a secolului trecut: cel cu madlena. Într-o zi de iarnă, întorcându-se acasă, mama îi dă naratorului, ca în copilărie, un ceai şi o madlenă. Gustul micii prăjituri muiate în ceai produce în el o revelaţie: „O plăcere nespusă mă năpădise, izolată, fără noţiunea cauzei sale. Datorită ei, vicisitudinile vieţii îmi deveniseră indiferente, dezastrele ei, inofensive, scurtimea-i, iluzorie, ca atunci când iubeşti; /…/ Nu mă mai simţeam mediocru, supus capriciilor întâmplării, muritor. De unde putuse să-mi vină acea puternică bucurie? Simţeam că era legată de gustul ceaiului şi al prăjiturii, dar că le depăşea cu mult, nefiind probabil de aceeaşi natură”.

Brusc, el realizează că este vorba de gustul prăjiturii pe care în copilărie i-o oferea mătuşa Leonie, duminica dimineaţa. Şi, legat de această amintire benignă, reînvie un întreg cortegiu de alte amintiri – tot trecutul şi toate personajele care i-au trecut prin viaţă. Este materia romanului care urmează: „Şi, ca în acel joc japonez care constă în a arunca într-un vas de porţelan plin cu apă bucăţele de hârtie până atunci indistincte, care, îndată ce s-au muiat, încep să se alungească, să se răsucească, să se coloreze şi să se diferenţieze, să devină flori, case, personaje consistente şi recognoscibile, tot astfel acum toate florile din grădina noastră şi cele din parcul domnului Swann, şi nuferii de pe râul Vivonne, şi oamenii din sat, şi căsuţele lor, şi biserica, şi întregul Combray

cu împrejurimile sale /…/ căpătând formă şi soliditate, au ieşit, oraş şi grădini, din ceaşca mea cu ceai”.

Timpul regăsit va consta în fixarea acestui trecut într-o operă: „Dacă cel puțin mi-ar rămâne destul timp să-mi pot realiza opera şi i-aş descrie mai întâi pe oameni (chiar dacă aceasta i-ar face să semene cu nişte ființe monstruoase), ca ocupând un loc atât de considerabil față de cel atât de restrâns care le este rezervat în spațiu, un loc, dimpotrivă, prelungit peste măsură /…/ în Timp”.

Când vor apărea aceste rânduri – ultimele din *Timpul regăsit*, – autorul lor nu mai trăia de cinci ani.

Rețeaua de cărți

Cei care spun că dezavantajul cel mai important al cărții tradiționale, acela care o va face să piardă teren în fața cărții electronice, este absența legăturilor hypertextuale, nu țin seama de un lucru elementar. Şi cărțile tradiționale au, atunci când este oportun, legături similare, iar ele constau în trimiterile din text spre notele din josul paginii. Aşa se procedează în textele cu conținut istoric, filosofic şi, în general, ştiințific. Dar atunci când fluența lecturii este mai importantă decât explicațiile, notele acestea, dacă sunt totuşi utile, se tipăresc fie la sfârşitul capitolului, fie la sfârşitul cărții.

Din alt punct de vedere, adevărata rețea hypertextuală se află în spiritul cititorului. Bogăția cunoştințelor pe care acesta le posedă, sensibilitatea, natura interesului său față de cartea citită, curiozitatea etc. determină în cele din urmă mulțimea şi varietatea legăturilor dintre universul interior al cărții şi cel exterior ei. Curiozitatea, în primul rând, care exprimă vivacitatea minții este o sursă inepuizabilă de întrebări şi cărțile, indiferent de suportul şi de conținutul lor satisfac într-o măsură mai mare sau mai mică exigențele curiozității. Mai mult decât atât, uneori ele se deschid către lumi care nasc într-o minte curioasă şi activă alte întrebări,

alte preocupări, alte nelinişti intelectuale. Aşadar, nevoi sporite de lectură a altor cărți. Din acest motiv, în ultimă instanță, toate cărțile lumii sunt legate între ele printr-o rețea de fire invizibile, pe care cititorii pasionați le descoperă fiecare pe cont propriu. Cu cât un cititor este mai curios, cu cât parcurge mai multe cărți, cu atât numărul acestor fire sporeşte exponențial. Parafrazând o frază a lui Arthur Schoppenhauer, trebuie să citeşti multe cărți ca să-ți dai seama cât de puține ai citit. Puține în comparație cu multitudinea celor despre care ai aflat că te-ar putea interesa, dar pe care n-o să reuşeşti niciodată să le citeşti. Acesta este poate sensul elitismului lui Edith Wharton despre cititorii înăscuți. Atât doar că vivacitatea minții se stimulează şi se întreține prin contacte culturale sistematice şi nu sunt tocmai rare cazurile celor care descoperă târziu, într-un alt mediu de viață, bucuria curiozității satisfăcute prin studiu şi lectură. Un personaj ilustrativ este Martin Eden al lui Jack London din romanul cu acelaşi nume. Dar nu e singurul. Să ne gândim, de asemenea, la Bouvard şi Pécuchet ai lui Flaubert ori la Hans Castorp, personajul lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit*.

Cititorul împătimit, deşi n-o să fie niciodată capabil să parcurgă decât o fracțiune infimă din numărul cărților care îl interesează, deține totuşi, prin aceste fire, o orientare fără greş în codrii imenşi ai cărților necitite. Dacă va dori să se oprească asupra unora dintre ele, dacă va avea timp şi dispoziție pentru lectura lor, nu va trebui să le caute la nesfârşit. Va merge direct la țintă, spre cărțile care-l aşteaptă.

Câte cărți poate citi un om într-o viață? Din zecile de mii ale timpului său care merită să fie citie, dintre sutele

de mii de cărți interesante ori chiar pasionante ale literaturii universale din toate timpurile, el nu poate spera să citească mai mult de două-trei mii. Presupunând un ins cu o viață de cititor activ, întinsă pe o durată de şaizeci de ani şi admițând că el citeşte, în medie, o carte pe săptămână (o medie foarte generoasă, nu tocmai realistă!) obținem o „bibliotecă mintală” de 3 120 de volume. E aidoma unei picături în oceanul producției editoriale mondiale ilustrate de numărul cărților cu care fondurile Bibliotecii Congresului din Statele Unite se îmbogățesc în fiecare zi: 36 de milioane*.

Şi totuşi, cititorul acesta de circa trei mii de volume într-o viață, dacă asociază lecturii şi o reflecție pe măsură şi, eventual, comentarea şi analiza pertinentă a unora dintre ele, va fi recunoscut în mediul său social ca o persoană extrem de cultivată, cu un fond de cunoştințe ale cărui amplitudine şi varietate depăşesc nivelul mediu.

Bogăția aceasta spirituală se datorează deschiderii spre marea cultură pe care i-au furnizat-o cărțile citite. Să luăm exemplul unui roman interbelic celebru în istoria literaturii române, admirat pentru originalitatea şi rafinamentul lui stilistic, dar totodată criticat pentru construcția epică resimțită de mulți ca fiind stângace – *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale (1929). Prima întrebare posibilă, prima nedumerire de risipit apare încă din titlu. Cum trebuie înțeles, ce înseamnă Curtea-Veche? Apoi, însuşi numele autorului reprezintă un centru de interes. Mateiu Caragiale, ca fiu al lui I.L. Caragiale, a făcut parte dintr-un angrenaj de relații biografice cu familia paternă şi relații sociale

* A se vedea *Statistiques sur les livrees* (https://www.ecriture-art.com/unmondedelivres/statistiques.html)

cu lumea literară din timpul său. A explora acest angrenaj înseamnă a intra într-un teritoriu vast, în care centrele de interes se înmulțesc rapid. Lumea lui Mateiu Caragiale se întrepătrunde cu lumea lui I.L. Caragiale, care comunică şi cu lumile lui Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Ion Slavici etc. Fiecare dintre aceste centre de interes se deschide fiecare la rândul lui către domenii tot mai întinse şi care în curând vor depăşi granițele culturii naționale.

O deschidere similară există şi dacă cititorul se concentrează asupra lui Mateiu Caragiale, preferând să lase deoparte ramificațiile biografice şi incursiunile în literatura secolului al XIX-lea. Va da, în secolul al XX-lea, de admiratorul Ion Barbu, alias matematicianul Dan Barbilian, pentru care Mateiu era „prim şi ultim Caragiali", de marele traducător Taşcu Gheorghiu, care ştia romanul fiului lui I.L. Caragiale pe de rost, de numele lui Lampedusa, cu care autorul *Crailor* a fost uneori comparat, de istoria literară şi culturală a Bucureştiului interbelic.

După lectura romanului, cititorul curios va ajunge astfel în larg. El va avea în fața lui literatura romantică, națională şi europeană, filosofia post-kantiană, evoluția poeziei româneşti de la Eminescu la Ion Barbu, poezia ermetică, la literatura română interbelică, realismul magic, marea *Istorie a literaturii române* (1941) a lui George Călinescu, unde Mateiu Caragiale apare ca un personaj şi scriitor foarte interesant. Şi traseul poate continua la infinit.

Fireşte, nu e vorba doar de Mateiu Caragiale. Oricare carte şi oricare scriitor autentic pot fi puncte de

plecare în marea călătorie spirituală în lumea cărților care poate dura o viață.

Noi universuri literare, noi nume de scriitori şi opere apar tot mai dese şi mai atrăgătoare, trecând de la o carte la alta, ca în filmele documentare despre explorarea cosmosului, când puncte luminoase îndepărtate, abia vizibile, se transformă, pe măsura apropierii de ele, în corpuri celeste impresionante. Şi cum toată literatura e plină de referințe, corelativ se dezvoltă interesul şi pentru lecturi de filosofie, ştiință, istorie, antropologie, psihologie etc.

Acesta este doar unul dintre extrem de numeroasele trasee posibile. Nu există două la fel. Traseul acesta se poate dezvolta concomitent în mai multe direcții (e felul de a călători al eruditilor) sau se poate opri într-un punct, ca într-un port de sosire, unde cititorul va rămâne fixat pentru totdeauna (pasionat doar de o anumită literatură, doar de anumiți scriitori, doar de anumite conținuturi, doar de anumite formule artistice etc.). Aceasta din urmă este situația cel mai des întâlnită.

Modă şi istorie

Citim într-un eseu, *Erostrate*, al portughezului Fernando Pessoa (1888-1935), unul dintre cei mai mari scriitori europeni ai secolului trecut, următoarele reflecții: „De acum într-o sută de ani va fi imposibil de publicat o ediție completă din Byron, Shelley sau din Goethe ca poet, ori din Hugo. Culegerile moderne din operele lor vor fi reduse din cauza presiunii şi agitației timpului; cele o sută de pagini grație cărora îl cunoaştem pe Wordworth (oricare le-ar fi utilitatea) nu vor fi mai mult de cincizeci; cele cincizeci datorită cărora îl cunoaştem pe Coleridge nu vor mai fi poate decât zece. Fiecare națiune va avea marile sale cărți fundamentale şi una sau două antologii pentru restul. Concurența între morți e mai teribilă decât concurența între vii: morții sunt mai numeroşi".

Rândurile acestea, publicate pentru prima dată în 1966, fuseseră scrise cu peste treizeci de ani înainte şi au fost confirmate în mare măsură de timpul care s-a scurs de atunci. Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822), Wordworth (1770-1850), Coleridge (1772-1834), toți poeți romantici, chiar dacă şi-au păstrat prestigiul literar, fac parte dintre autorii care mai sunt citați, dar foarte puțin

citiți – şi atunci mai ales de cercetătorii literari şi de studenții din facultățile de litere.

Goethe (1749-1832) este în continuare un autor imens şi *Faust* este încă actual, dar influența lui nu mai poate fi comparată în secolul nostru cu ce era la începutul secolului al XIX-lea. Victor Hugo (1802-1885), tradițional considerat cel mai mare poet francez, are, cel puțin în afara țării sale, o posteritate ambiguă. Romanele lui sunt mai citite decât poezia la care se referă Pessoa, dar şi ele se resimt de trecerea timpului şi de evoluția gustului literar care s-a schimbat fundamental. După Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Joyce, Hemingway, Faulkner, Kafka, Thomas Mann etc., sensibilitatea literară este cu totul alta şi la fel problematica. Pessoa avea dreptate, concurența între marii scriitori continuă şi după ce ei nu mai sunt, în posteritate.

Dar trebuie avută în vedere încă o dată distincția dintre cititorul obişnuit *semantic* şi cititorul critic. Când opera unui autor, din variate motive, nu mai corespunde gustului dominant, cititorul obişnuit o ignoră cu desăvârşire, indiferent de anvergura şi prestigiul ei. Dar unul dintre meritele marilor scriitori şi poeți din trecut este că opera lor continuă să fie semnificativă din multe puncte de vedere – majoritatea lipsite de importanță pentru cititorul *semantic*. Actualitatea lor nu a dispărut cu totul, ci doar şi-a restrâns aria de acțiune. Lecturile din Tolstoi sunt esențiale pentru cine e interesat de aristocrația rusă din epoca napoleoniană. La fel, lecturile din poeții şi scriitorii romantici sunt de neînlocuit pentru cine vrea să cunoască sensibilitatea societăților europene de după Revoluția franceză până spre jumătatea secolului al XIX-lea. Şi zonele de interes pe care

le acoperă operele din trecut – nu doar cele majore, ci şi cele minore, total ignorate de cititorul obişnuit – au chiar şansa să se extindă odată cu trecerea timpului. Sociologul Norbert Elias, de exemplu, găsea în scrierile unor autori europeni, total uitați, din secolele XIV-XVI numeroase informații utile pentru descrierea şi analiza evoluției moravurilor, informații care, desigur, nu erau la fel de interesante pentru cititorii din epocă sau din posteritatea imediată a autorilor (17).

Din acest motiv e dificil să decretăm cu scriitorul sau poetul X ori Y nu mai sunt actuali, că sunt depăşiți şi deci că opera lor a murit. Faptul că nu ne mai place nouă şi nu ne mai interesează pe noi şi pe cei asemenea nouă nu reprezintă un criteriu valabil pentru toată lumea. Sărind puțin din literatură spre filosofie, spre Stuart Mill, de exemplu, este celebră afirmația lui că şi dacă un singur om gândeşte diferit față de toți ceilalți care există pe pământ omul acela trebuie să fie ascultat şi opinia lui trebuie tratată cu respect. În literatură, am putea spune că o operă dacă are măcar un singur cititor în posteritate, ea încă trăieşte. De astă dată, anonim, ignorată de cei mai mulți, departe de tumultul pe care-l va fi cunoscut eventual, nicidecum obligatoriu, în timpul vieții autorului ei, ori după, în posteritatea imediată. Există încă cititori ai literaturii antice, iubitori de poezie medievală, pasionați de moraliştii francezi din secolele trecute, cititori sensibili la poezia şi proza romantică, la romanele realiste şi la experimentele avangardiste de mult devenite obsolete pentru marele public din secolul nostru.

Orice operă care a avut un prezent are şansa să aibă şi un viitor. Şi chiar dacă şansa aceasta este infimă,

ea nu trebuie ignorată. Scriitorul francez contemporan Frédéric Beigbeder scria în *Un roman français* (2009) – un roman autobiografic – că dacă probabilitatea ca personajele sale să rămână viabile şi după ce el o să moară ar fi de unu la un miliard, tot a meritat să scrie despre ele (7).

Ca atare, cititorul se află de multe ori în fața unei dileme. Să citească un autor important, apreciat de critică, de cititori, distins prin premii literare prestigioase şi reputat ca profund, pe care, după lectură, nu-l va uita mult timp, poate toată viața, dar care, în acelaşi timp, este dificil de citit sau să se oprească la un autor de „paraliteratură" plăcut, interesant, accesibil fiindcă scrie atractiv, dar totodată superficial şi pe care-l va uita, cu siguranță, repede?

Este o alegere dependentă de obiectivul urmărit, de eventuala legătură a operei cu activitatea profesională, de contextul activității de lectură, de timpul disponibil etc. Şi lectura zisă serioasă şi cea de amuzament pot fi alegeri întru totul valabile.

Cărțile au soarta lor

Destinul postum al cărților este departe de a se rezuma doar la dispariția interesului pentru ele, cum sugera Fernando Pessoa. Când se vorbeşte despre viitorul unei cărți, fie celebră, fie ignorată în timpul vieții autorului ei, se aminteşte de multe ori adagiul antic *habent sua fata libelli* – cărțile au soarta lor. E un mod de a spune că interesul viitorilor cititori este imprevizibil şi există numeroase exemple care atestă că, într-adevăr, aşa este. Nu doar exemplele de cărți la modă azi, pe care nimeni nu le mai citeşte mâine, ci şi exemplele de sens opus, cu cărți care ajung la o glorie durabilă abia după ce autorii lor nu mai există. Este, printre multe altele, cazul romanelor din ciclul *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, al nuvelelor şi romanelor lui Kafka sau, la noi, al lui Mateiu Caragiale, cu *Craii de Curtea-Veche*.

Numai că adagiul complet este *pro captu lectoris habent sua fata libelli* – în funcție de mintea cititorilor, cărțile au soarta lor. Aşadar, o soartă diferită a cărților în viitor față de prezent presupune îndeplinirea a trei condiții: cărțile să existe încă, cititorii să aibă acces la ele, iar spiritul („mintea”) cititorilor să găsească în aceste cărți suficiente puncte de interes. Toate trei sunt enigmatice. Căci la imprevizibilitatea reacției cititorilor se adaugă, mult mai decisivă uneori, imprevizibilitatea

istoriei, care poate împiedica realizarea condițiilor de supraviețuire, indiferent de valoarea cărților.

Ea este plină de evenimente ostile cărții în primul rând ca obiect material. Să ne amintim mai întâi de distrugerile de biblioteci dintre care cea mai cunoscută este marea bibliotecă din Alexandria. Ea a fost distrusă de mai multe ori începând cu anul 47 î.e.n., când Iulius Cezar a incendiat flota egipteană şi focul s-a întins până la depozitele bibliotecii. Dispariția definitivă a avut loc, conform tradiției orale, în anul 642 e.n., când a fost arsă de arabi, la ordinul califului Omar. Biblioteca avea în timpul lui Cezar circa 700 de mii de rulouri de papirus care, în cea mai mare parte, au dispărut.

Nu vom şti niciodată ce soartă ar fi meritat – şi poate ar fi avut – operele scrise pe rulourile dispărute în incendii, care ar fi fost istoria ideilor şi câte drumuri spre progresul omenirii de astăzi nu ar fi fost mai scurte. Şi ne putem întreba chiar şi în privința marilor filosofi ai Antichității. Diogenes Laertios, filosof şi doxograf care a trăit la începutul secolului al III-lea e.n., menționează în lucrarea sa fundamentală *Despre viețile şi doctrinele filosofilor* zeci şi sute de lucrări ale unor filosofi din care nu ni s-a păstrat până azi nimic. Sau doar câteva fragmente. Chiar şi când e vorba de filosofi de prima mărime – Aristotel sau Teofrast, de exemplu – listele lui menționează zeci de titluri despre care nu există nicio altă informație. Sunt lucrări care făceau parte din colecțiile bibliotecii distruse definitiv în secolul al VII-lea.

Dispariția unor cantități uriaşe de documente prețioase trebuie pusă, de asemenea, şi pe seama auto-dafé-urilor, ceremonii publice de ardere a ereticilor sau a cărților. Aşa, de exemplu, au dispărut aproape

în totalitate documentele în scrierea maya, distruse în 1562 de călugărul franciscan spaniol Diego de Landa.

După apariția tiparului, autodafé-urile au continuat în mod excepțional până în secolul al XX-lea, sub nazişti, dar sensul lor era doar simbolic, căci nu se mai puteau arde manuscrise irecuperabile, ci doar copii din cărți tipărite în mii de exemplare.

Mult mai numeroase au fost însă, cu începere din secolul al XVI-lea până în apropiere de zilele noastre, încercările de a se bloca accesul la anumite cărți prin indexuri de cărți interzise alcătuite şi aduse la zi de biserica catolică, prin cenzură şi prin scoaterea cărților din circulație în regimurile dictatoriale sau totalitare. Motivele invocate erau etice, religioase sau ideologice. Biserica catolică a renunțat la al său *index librorum prohibitorum* abia în 1966, iar accesul neîngrădit la carte a devenit posibil în Europa, parțial după încetarea războiului rece şi total, după implozia regimurilor comuniste din anii 80-90.

În ce priveşte spiritul cititorilor şi felul cum valorizează el cărțile trecutului, este de scris o întreagă istorie în care operele scriitorilor, filosofilor, naturaliştilor, fizicienilor, teologilor, istoricilor etc. apar de la o generație la alta, de la un secol la altul reinterpretate, aservite unor idei şi teorii efemere, răstălmăcite, trunchiate sau, dimpotrivă, supravalorizate, transformate în scrieri dogmatice, recuperate, celebrate etc. Numele celor a căror operă a suferit abuziv un tratament sau altul, dincolo de inevitabila uitare, alcătuiesc o listă ce acoperă practic întreaga evoluție culturală a omenirii de la apariția scrisului. Iar dintre cărți, cea care a cunoscut cele mai multe avataruri *pro captu lectoris* este cartea cărților „sacre”, *Biblia*.

Nu citim de două ori aceeaşi carte

Unul dintre motoarele cele mai active ale istoriei culturii este conflictul dintre generații. Oriunde am privi, şi oricât de departe în trecut, întâlnim aceeaşi judecată potrivit căreia generațiile vârstnice sunt conservatoare, tradiționaliste şi prudente față de nou, în timp ce generațiile tinere sunt, dimpotrivă, iubitoare de inovație, rebele, se desprind de multe ori polemic de trecut şi lărgesc mult limitele domeniilor de care se interesează. Judecata aceasta se întâlneşte în ştiință, în filosofie, în artele plastice, în muzică, în literatură şi este justificată. Ea constată o stare de fapt absolut normală. Numai că este necesar să înlăturăm din ea elementul depreciativ.

Spiritul înnoitor al tinerilor şi cel conservator al bătrânilor sunt complementare şi deci la fel de îndreptățite şi de necesare. Cultura nu poate înflori dacă se opreşte la formule, orientări, structuri, mentalități, gusturi etc. fixe, create odată pentru totdeauna şi pentru toți, dar, în acelaşi timp, nu poate supraviețui dacă fiecare nouă generație distruge tot ce-a fost înaintea ei şi reia totul de la capăt.

În literatură, clasicismul a fost abandonat de tinerii de la sfârşitul secolului al XVIII-lea în favoarea romantismului, apoi câteva zeci de ani mai târziu, acesta a fost

înlocuit de alți tineri cu realismul, de la care s-a trecut apoi la naturalism, parnasianism, simbolism, la curentele de avangardă etc.

De la jumătatea secolului trecut până în zilele noastre sunt de consemnat teatrul absurdului, noul roman, mişcarea beat, realismul magic etc.

Trecutul subzistă în ce a avut el mai grandios şi alcătuieşte un liant cultural între secole şi culturi diferite. Ne rămân din timpul clasicismului operele lui La Fontaine, Boileau, La Bruyère, Corneille, Racine, Molière, din vremea romanticilor o întreagă constelație de poeți extraordinari între care îşi are locul şi Eminescu, de la realism, romanele lui Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Gogol, Tolstoi şi aşa mai departe.

Faptul că aceste nume – şi multe altele de un calibru asemănător – au ajuns până în zilele noastre se datorează conservatorilor din generațiile vârstnice care n-au înțeles romantismul tinerilor pe vremea clasicismului, apoi foştilor tineri romantici care au privit, la bătrânețe, ca o decădere trecerea de la romantism la realism. Iar spre sfârşitul secolului al XIX-lea bătrânii cititori de literatură realistă şi naturalistă au considerat drept aberații juvenile noile curente de avangardă ce-şi propuneau să aducă în cultură prezentul, dinamizat de noi tehnologii şi descoperiri ştiințifice, de noi evoluții ale sensibilității şi moravurilor. Şi ritmul schimbărilor, al apariției şi dispariției modelor, mişcărilor şi curentelor estetice a continuat, şi continuă şi azi, să se accelereze. Şi nu doar în literatură, ci şi în artele plastice, în muzică, în filosofie, psihologie, economie, medicină etc.

Oricum, revenind la literatură, ideea că un text impune doar o anumită lectură şi o interpretare s-a

dovedit din ce în ce mai inoperantă. Astăzi ştim că pentru orice text literar de valoare, din prezent sau din trecut, numărul lecturilor şi interpretărilor posibile este foarte mare şi, teoretic, superior numărului cititorilor lui.

Mai întâi e de remarcat că un text major, în care autorul are un mod inedit de a vedea şi de a înțelege realitatea, şi o artă pe măsura originalității sale, nu este niciodată citit în acelaşi fel de doi cititori diferiți, chiar dacă lecturile lor par, la nivel semantic, foarte asemănătoare. Există numeroase componente strict individuale care contribuie la o nuanțare practic infinită a rezonanței unei cărți în spiritul fiecăruia dintre cititori. Să nu ne iluzionăm, Caragiale aparține tuturor, dar fiecare dintre noi are propriul lui Caragiale. Şi la fel se întâmplă şi cu marii scriitori ai literaturii universale.

Pe de altă parte, dacă un cititor reciteşte un text, cele două lecturi sunt diferite, mai ales dacă de la una la alta s-a scurs un timp suficient pentru evoluția, niciodată încheiată, a cititorului. E o observație comună faptul că o carte citită în adolescență pare diferită când este recitită douăzeci-treizeci de ani mai târziu. Dar, tot aşa, o carte poate avea două lecturi diferite din partea aceluiaşi cititor, în funcție de lecturile altor cărți precedente care îi influențează receptivitatea. Deschiderea față de o operă nonconformistă, de exemplu, poate fi diminuată de obişnuința de a frecventa doar literatura clasică (nu în sensul curentului literar, ci al prestigiului ei în lumea literară). Piesa lui Samuel Beckett, *În aşteptarea lui Godot*, citită sau văzută după piesele lui Shakespeare, Molière, Bernard Shaw etc. poate fi derutantă şi uşor de desconsiderat. Dar după familiarizarea cu literatura

unor Alfred Jarry, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Eugène Ionesco, la o nouă lectură, piesa lui Samuel Beckett va fi altfel înțeleasă şi apreciată.

Există cititori care citesc cu un interes egal o mare diversitate de cărți – cu condiția să fie bine scrise – şi cititori care rămân fideli unor opere pe care le recitesc mereu. Jean-Jacques Rousseau făcea parte dintre cititorii care citeau puține lucruri noi, dar care, în schimb, reluau deseori lecturi vechi. Şi lectura lui preferată era *Dialogurile* lui Plutarh: „Printre puținele cărți pe care le mai citesc câteodată, Plutarh este cel care mă atrage şi mă instruieşte cel mai mult. A fost prima lectură a copilăriei mele şi va fi ultima a bătrâneții. Este aproape singurul autor pe care nu l-am citit niciodată fără să trag vreun folos" (42).

De foarte multe ori, dincolo de afilierea lor la o anumită orientare literară din prezent (la literatura absurdului, în cazul lui Beckett), operele se află în relație cu alte opere din trecutul îndepărtat sau cu realități istorice, ceea ce, din nou, conduce la lecturi şi la relecturi diferite, Matei Călinescu, în *A citi, a reciti*, examinează îndeaproape una dintre prozele cele mai cunoscute ale lui Jorge Luis Borges, *El Aleph*. *El Aleph* poate fi citită ca o proză fantastică, dar, de asemenea, şi ca o replică (parodică) la *Divina Comedie* a lui Dante sau, cu oarecare dificultate, ca o satiră istorico-politică simbolică a nazismului (11).

Lumile lui Karl Popper

Când deschidem un text literar intrăm într-o altă lume, puțin extinsă ori, dimpotrivă, imensă, ale cărei reguli de organizare şi funcționare, chiar dacă reiau logica regulilor din lumea reală, diferă totuşi de acestea prin faptul că, în mod explicit, ele au un creator care le foloseşte după criterii personale.

Lumea aceasta ficțională a literaturii a produs, din Antichitate şi până în vremea apropiată de noi, discuții, teorii, polemici, orientări estetice de o complexitate şi de o diversitate imposibil de inventariat în cadrul restrâns al subiectului nostru. Dar putem reține un jalon inițial fundamental pe care l-a stabilit Aristotel în tratatul său de *Poetică*. El făcea comparația între istorie, aşa cum o scria Herodot, şi poezie – care, în sens larg, în Antichitate, însemna literatură – şi ajungea la concluzia că textul literar este superior narațiunii istorice: „/…/ treaba poetului (adică, în sens larg, a scriitorului – M.G.) nu este să vorbească despre ceea ce s-a întâmplat, ci despre ceea ce s-ar fi putut întâmpla şi de lucruri posibile, potrivit verosimilității sau necesității. /…/Astfel, poezia este mai filosofică şi mai elevată decât istoria. Căci poezia vorbeşte de ceea ce e general şi istoria, de amănunte particulare” (3).

În treacăt fie zis, ştim astăzi că facultatea istoricilor de a povesti exact ce s-a întâmplat este o iluzie. „Istoria nu este realitate, ci reprezentare”, spune Lucian Boia în *Jocul cu trecutul*, şi, ca reprezentare, naraţiunea istorică are, fireşte, inevitabilul coeficient de subiectivitate. „Herodot nu este propriu-zis un izvor pentru lumea secolului al V-lea înainte de Cristos, ci pentru modul cum priveau grecii sau anumiţi greci lumea secolului respectiv/./ (9). Dar în timp ce caracterul de reprezentare subiectivă a istoriei se datorează unor circumstanţe inevitabile şi despre care tot Lucian Boia a vorbit pe larg, când revenim la literatură remarcăm că subiectivitatea reprezentării corespunde unei libertăţi mult mai vizibile a autorului, care propune cititorului, spre deosebire de istoric, să accepte nu doar o anumită interpretare a conţinutului/evenimentelor descrise, ci realmente un conţinut fictiv/realităţi fictive, unite cu realitatea obiectivă doar prin exigenţa verosimilului.

Dar ar fi poate util, reflectând asupra verosimilităţii literare, să ne raportăm şi la consideraţiile austriacului Karl Popper (1902-1994), filosof care a influenţat mult gândirea antropologică şi filosofică din secolul trecut. Pentru Karl Popper toate formele de existenţă şi toate tipurile de experienţe sunt grupate în trei lumi. Prima lume este cea a realităţilor fizice, de la stele la cele mai mărunte plante şi animale, la radiaţii şi la toate formele de energie. Lumea a doua este lumea mintală şi psihologică: este „lumea simţurilor, a durerilor şi plăcerilor noastre, a gândurilor, a hotărârilor, a percepţiilor şi observaţiilor noastre”. În sfârşit, lumea a treia este lumea „produselor minţii omeneşti, de la limbajul articulat până la construcţiile inginereşti precum „avioanele

şi aeroporturile”. Din lumea a treia fac parte, ca *produse ale minții omeneşti,* şi creațiile culturale: literatură, muzică, pictură, matematică şi ştiințe în general (38). Cele trei lumi sunt complementare şi interactive. Lumea a treia exprimă specificitatea condiției umane, aceea ce o diferențiază calitativ şi ireversibil de lumea animală.

Copiii, în primii ani de viață, se află predominant în contact cu primele două lumi. O prelungire până la începutul adolescenței a lipsei de contacte cu lumea a treia – lumea culturii – afectează grav formarea personalității şi poate produce handicapuri sociale mai mult sau mai puțin grave, durabile toată viața. Ne întâlnim cu un exemplu limită, fără valoare didactică, ci doar ilustrativă, într-un roman al scriitorului german Bernhard Schlink, *Cititorul* (1995). Personajul principal Hanna, originară din Transilvania, sosită în Germania la vârsta de 17 ani, înaintea izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, ascunde cu îndărătnicie şi înfruntând orice risc faptul că nu ştie să citească. Este pentru mândria ei un handicap insuportabil, cu atât mai mult cu cât ea simte o atracție irepresibilă pentru misterele impenetrabile din paginile cărților.

Handicapul acesta va contribui decisiv la împlinirea tragică a destinului ei. Manipulată şi devenită părtaşă aproape fără să-şi dea seama, prin supunere oarbă, la crimele naziştilor legate de Shoah, Hanna va fi condamnată la închisoare şi acolo se va sinucide, copleşită de culpabilitate şi umilință.

Lumea literaturii face parte, aşadar, din lumea a treia a lui Popper. Concepția lui, potrivit căreia tot ce există reprezintă întrepătrunderea a trei lumi structural diferite, ultima fiind definitorie pentru condiția umană,

discreditează, implicit, prejudecăţile unora, pentru care cultura – şi în cazul nostru cultura literară – reprezintă doar ornamente cu puţină relevanţă în viaţa obişnuită.

Verosimilitatea, de care vorbea Aristotel, asociată cu fantezia şi deschiderea spirituală – deopotrivă ale autorului şi cititorului – acordă o libertate artistică nelimitată în construirea şi perceperea imaginilor ficţionale. Aceste imagini pot fi realiste, fantastice, miraculoase, ironice, pesimiste, absurde, parodice, idealizante, paseiste etc., datorate unor orientări filosofice şi curente artistice extrem de variate. În cadrul aceluiaşi tip de imagine, de exemplu, realistă – autorii se individualizează tematic şi stilistic. Mari scriitori precum Balzac, Lev Tolstoi, Dostoievski, Flaubert, Stendhal, Faulkner, Steinbeck, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Ismail Kadare sunt doar câteva nume din diferite epoci şi literaturi, care valorizează resursele de originalitate, practic infinite, ale verosimilităţii.

Romanele lui Kafka – scriitor complex pe care nicio etichetă (realist, existenţialist, realist-magic, anarhist etc.) nu-l poate defini cu precizie – constau într-o succesiune neîntreruptă de personaje, acţiuni, reacţii, detalii verosimile şi prin ele cititorul este condus, aproape pe nesimţite, într-o lume de coşmar în care, la drept vorbind, niciun amănunt, niciun personaj, nicio acţiune nu sunt înspăimântătoare, nici neverosimile, dacă sunt luate separat. Dar construcţia globală este terifiantă fiindcă sugerează o societate labirintică, guvernată de reguli necunoscute şi în care individul este singur, neputincios, rătăcitor fără sens, vinovat şi condamnat fără să ştie de ce.

La fel, în *Deşertul tătarilor* al lui Dino Buzzati, discursul narativ neutru despre viața ternă şi întru totul verosimilă a unui ofițer dintr-un fort de frontieră se dezvăluie în final drept o viziune pesimistă asupra rutinei existențiale transformată într-o sursă de anxietate neîntreruptă şi față de care moartea devine o eliberare. În *Cântăreața cheală,* a lui Eugen Ionescu, toate propozițiile rostite de personaje comunică banalități, aşadar nimic opus verosimilității. Dar comunicarea între oameni nu se rezumă la succesiunea şi însumarea unor propoziții rezonabile, cum avem impresia că se întâmplă în viața concretă. Faptul că, în ciuda rezonabilității noastre, nu reuşim să comunicăm nimic, dar că imposibilitatea aceasta nu ne deranjează fiindcă nu suntem conştienți de ea şi, drept urmare, ne mulțumin cu surogate de comunicare, este unul dintre sensurile posibile ale acestei piese. În *Lecția*, în schimb, verosimilul suferă o transformare extrem de lentă de la o replică la alta până la intrarea pe teritoriul crimei şi al nebuniei, când personajele trec dintr-un univers banal într-unul de groază. Verosimilitatea aparține unui alt tărâm decât cel banal, rutinier şi inofensiv din *Cântăreața cheală*.

Timpul narațiunii şi timpul lumii

O tendință normală este să asociem complexitatea subiectului, numărul personajelor şi, mai ales, durata acțiunii cu grosimea cărții. Aşa încât multor cititori li se pare obligatoriu, de exemplu, ca un roman de 600 de pagini să nareze evenimente petrecute într-un interval mai mare de timp decât un altul de 200.

Istoria literaturii a contribuit la apariția şi la justificarea acestei opinii prin numărul mare de romane-fluviu care au avut perioada lor de glorie în prima jumătate a secolului trecut, când s-au impus mai ales prin autori francezi.

Romanul-fluviu este foarte asemănător cu romanele de familie şi din acest motiv nu este de mare utilitate să le tratăm separat. În secolul al XIX-lea, unul dintre primele romane-fluviu sau romane de familie a fost *Les Rougon Macquart* (20 de volume), scris de Émile Zola între 1871-1893. Cuprindea istoria a cinci generații pe durata aproape a unui secol (1768-1864). După 1900, au scris romane-fluviu autori ale căror nume au ajuns celebre: John Galsworthy – *Forsyte Saga,* 4 volume, Roger Martin Du Gard – *Les Thibault,* 8 volume, Jules Romain – *Les hommes de bonne volonté*, 27 volume, George Duhamel – *La chronique de Pasquier*, 10 vol.

etc., fără să-l uităm, desigur, pe Marcel Proust – *În căutarea timpului pierdut*, inițial 7 volume, reeditate apoi în 16.

Înrudite cu romanele-fluviu sau saga sunt narațiunile numite cu un termen german – *Bildungsroman,* roman de formare – spre a defini o specie de narațiune romanescă radiind mai ales din literatura germană, în special de la Goethe, cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*.

Complexitatea acțiunii şi mulțimea personajelor din romanele-fluviu dau senzația că timpul din carte se apropie de timpul natural şi astfel narațiunea dobândeşte mai multă autenticitate. Romanele-fluviu au devenit desuete prin anii '50 ai secolului trecut, odată cu apariția a noi orientări literare, şi ele au fost relegate în aria literaturii de consum. Tehnica lor a devenit o rețetă la îndemâna multor scriitori cu un talent modest, lipsiți de harul iluştrilor lor predecesori, dar asta nu împiedică totuşi o masă importantă de cititori să le aprecieze încă.

În Bildungsroman – tip de roman care narează formarea unei personlități – timpul este mult mai flexibil. Şi aici acțiunea se întinde pe durata a mai mulți ani, dar autorul alege cu grijă episoadele pe care le dezvoltă. Pe celelalte le tratează cu economie de mijloace şi timpul este contractat. Iată două fraze din *Roşu şi negru*, cunoscutul roman al lui Stendhal, care într-un roman-fluviu s-ar fi putut transforma într-un capitol întreg: „Dl. Appert înțelese că avea de-a face cu un om de suflet. El îl urmă pe venerabilul paroh, vizită spitalul, depozitul, puse multe întrebări şi, în pofida răspunsurilor ciudate, nu îşi permise cel mai mic semn de dezaprobare" (47).

În *Educație sentimentală*, sunt ani de zile care se contractează în trei-patru fraze: „Călători. Cunoscu melancolia pacheboturilor, frigurile aspre sub corturi /…/ amărăciunea simpatiilor întrerupte. Reveni. Frecventă lumea, avu şi alte iubiri. Dar amintirea permanentă a celei dintâi le făcea insipide. /…/ Trecură ani” (20).

Timpul este prin definiție contractat în proza mai mult sau mai puțin scurtă. În *Moara cu noroc* a lui Slavici, câteva zeci de pagini îi sunt suficiente autorului pentru a povesti ascensiunea, stagnarea şi tragedia unei familii. Matei Călinescu sesizează, examinând densitatea epică a romanului lui Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, că unele pasaje ar putea deveni romane aparte şi deci timpul condensat în ele, dilatat la proporțiile unui roman-fluviu (11). În schițele tatălui său, în schimb, timpul din ele este fie apropiat de cel real (*Amici, Petițiune*), fie compresat (*Triumful talentului*, *Inspecțiune*, *Tempora* etc).

O situație opusă romanelor-fluviu – şi relativ frecventă în proza contemporană – este dilatarea timpului. Exemplul cel mai ilustru este romanul *Ulisse* (1922) al lui James Joyce. Cele peste 600 de pagini ale romanului descriu o singură zi din viața lui Leopold Bloom şi a lui Stephen Dedalus, în Dublin.

Personaje şi scene emblematice

Personajele, înainte de a fi fixate în scris, sunt pentru un autor obsedante ori, dimpotrivă, evanescente, imponderabile ca nişte apariţii fantomatice care trebuie fixate în scris imediat ce apar în imaginaţie.

Când Balzac spunea în prefaţa la *Comedia umană* că încearcă să concureze oficiul de stare civilă, el promitea că va crea personaje ce vor rămâne cel puţin la fel de vii în mintea cititorului ca persoanele reale. Pentru scriitoarea franceză Sylvie Germain, personajele, odată apărute în spiritul autorului, sunt aidoma acestor persoane reale – şi ele „citite" de cei din jurul lor: „Nu le putem reduce la simple artificii construite de un autor cu chef de vorbă. Ele sunt aidoma nouă, aidoma oricărui individ: vor să existe în şi prin privirea altora, să fie recunoscute, citite cu atenţie, răbdare şi sensibilitate" (22).

Balzac şi-a împlinit cu brio promisiunea. Autenticitatea personajelor lui este probată de implicarea afectivă a cititorului, care, în timpul lecturii, „uită" că ele sunt fictive, că sunt personaje. Un editor, Pierre Tisseyre, remarca judicios că atunci când ne gândim la un personaj care ne-a impresionat nu ne vine în minte imaginea lui fizică, ci o scenă care-i revelă cel mai bine

caracterul. Ea se transformă pentru noi într-o marcă particulară şi unică a operei (48). Astfel, în nuvela *Hagi Tudose* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, scena aceasta poate fi cea în care hagiul, bolnav, simte, când soarbe supa întremătoare, că îşi devorează galbenii. În *Don Quijote de la Mancha*, personajul Don Quijote, celebru şi cunoscut de toată lumea, chiar şi de cei care nu au citit romanul, scena emblematică pentru imaginea hidalgo-ului pornit să cutreiere lumea în căutarea de aventuri cavalereşti este atacul lui contra morilor de vânt pe care el le ia drept căpcăuni. În romanele polițiste ale Agathei Christi, finalul este invariabil rezervat unei scene pe care am putea-o numi a salonului: o încăpere unde sunt adunate toate personajele principale ale romanului; în fața lor, Hercule Poirot îl demască, calm şi totdeauna cu o logică impecabilă, pe criminalul aflat în asistență. În *Procesul* lui Kafka, esența dramei personajului principal K. este dezvăluită în episodul inaugural, care descrie arestarea lui. Stupefacția lui K., fiindcă nu înțelege ce i se întâmplă şi ce i se impută, se va amplifica de la o pagină la alta. În marele roman al lui Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*, scena asasinării bătrânei cămătărese şi a surorii ei ne introduce direct în psihologia ambivalentă a lui Raskolnikov.

Scenele şi personajele acestea „au evadat”, din paginile operelor din care fac parte, au devenit simboluri şi au intrat în comunicarea curentă. Numele „Hagi Tudose” a devenit mult timp un calificativ şi se folosea pentru a acuza pe cineva de o zgârcenie bolnăvicioasă – ca şi „Harpagon”, personajul lui Molière – „lupta cu morile de vânt” identifică o lipsă de realism în apărarea unei cauze lăudabile, arestarea lui K., abuzivă şi fără

explicații, din rațiuni obscure şi de nimeni cunoscute, a devenit un simbol al totalitarismului de dreapta sau de stânga, iar Raskolnikov, în clipa când comite crima, a rămas ca o emblemă a adâncurilor psihologice imprevizibile.

Literatura, şi alături de ea filosofia, religia, istoria etc. furnizează o galerie imensă de asemenea figuri şi scene emblematice. „Pactul cu diavolul”, pentru alianța cu duşmanul, „trestia gânditoare” pentru fragilitatea şi, totodată, noblețea omului, „père Goriot”, pentru dragostea paternă, „Cațavencu”, pentru demagogia politicianistă, „napoleonian”, pentru un ins dominator, „Tartuffe”, pentru un ipocrit, „odisee”, pentru o viață sau o perioadă plină de evenimente personale ori peregrinări ieşite din comun, „machiavelism”, pentru cinismul şi falsitatea din viața politică, „hamletian”, pentru reflexia care paralizează acțiunea, „bovarism”, pentru fantazarea având ca obiect un mediu social sau intelectual superior etc.

Scenele, situațiile şi personajele emblematice reprezintă un fond activ al culturii nu doar literare. Şi, totodată, chei pentru descifrarea şi evaluarea realității când aceasta este ambiguă, complexă ori escamotată de clişee. În sensul acesta, ele contribuie direct la acumularea de experiență socială şi la ameliorarea vieții interioare a cititorului. Căci a reflecta la Hamlet, la avariția lui Harpagon, la instabilitatea psihică a Emmei Bovary, la pasiunea amoroasă a Annei Karenina pentru Vronski, după o căsătorie cenuşie şi rutinieră, la conştiința vinovată a lui Raskolnikov înseamnă, în acelaşi timp, a reflecta la problemele proprii şi ale celor din jur. Întâlnirile cu cărți care ne pot influența modul de a gândi

şi bunăstarea interioară nu mai sunt de mult miracole rare. Cărțile ne pot însoți pe toate drumurile chiar şi pe cele mai sinuoase, mai problematice şi mai intime ale vieții noastre. Polivalența cărților este infinită. Pentru ce citim? se întreabă sriitorul francez Charles Dantzig (14) şi tot el dă răspunsurile. Numeroase, care prin însuşi numărul lor legitimează locul pe care ar trebui să-l ocupe lectura în viața cotidiană, deşi autorul este un critic sarcastic al ideii că lectura ar avea vreun rol educativ. „Lectura ne transformă în mică măsură. Eventual, ea poate că ne perfecționează puțin, dar un ticălos nu va deveni mai puțin ticălos după ce l-a citit pe Racine. Față de un ticălos incult, el va fi un ticălos cu lustru. În sens invers, un om bun nu va deveni rău după lectura unei cărți răutăcioase. Reaua influență a lecturii este o legendă la fel de stupidă ca şi buna sa influență" (14).

Nu e foarte sigur că în privința aceasta Charles Dantzig ar avea dreptate. Fireşte, un text literar nu este un text moralizator şi influența lui nu este didactică. Dar ticălosul care l-a citit pe Racine va rămâne, desigur, în continuare ticălos din cauză că el însuşi nu se consideră ticălos. Uneori defectele proprii sunt la fel de imposibil de observat de purtătorul lor ca şi culoarea ochilor dacă nu se priveşte în oglindă. Şi este notoriu că ticăloşii evită cu grijă aşa ceva. Ticălosul cititor de Racine trebuie să fie în contact cu textul, cartea, piesa de teatru care să fie pentru el oglinda pe care n-o caută, dar care îi apare în față pe neaşteptate. Ca piesa cu uciderea tatălui lui Hamlet jucată în fața regelui ucigaş.

Un asemenea text poate fi un jurnal, o carte de memorii, o narațiune la persoana întâi a altui ticălos. Heinrich Mann, de exemplu, a scris în 1914 (publicată

în 1918) o carte percutantă, *Supusul,* în care personajul narator este un ins lipsit de coloană vertebrală în fața autorității şi capabil de toate laşitățile şi turpitudinile ca să parvină. Va ajunge într-o poziție de putere, unde va manifesta dispoziții tiranice, dar va rămâne acelaşi supus față cu autoritatea superioară. Cartea a stârnit numeroase controverse la vremea apariției ei, şi însuşi Thomas Mann, fratele mai tânăr al autorului, s-a aflat printre critici, dar personajul lui Heinrich Mann, Diederich Hessling, este o bună oglindă acuzatoare pentru eventualii cititori „supuşi". Istoria a confirmat tragic veracitatea personajului lui Heinrich Mann. Hannah Arendt, într-o carte celebră, *Eichmann la Ierusalim* (2), arăta că sinistrul personaj care a coordonat masacrarea evreilor în lagărele de concentrare naziste era un ins cu totul comun, care nu citise de-a lungul vieții sale, în afară de presă, decât două cărți şi care se considera un simplu executant al dispozițiilor lui Hitler. El personal nu avea sentimente de ură față de evrei (2). Simplu spus, era doar un supus carierist, aşa cum îl prefigurase Heinrich Mann în personajul lui fictiv.

Eugène Ionesco mărturisea revelația pe care a avut-o citindu-l pe Proust. S-a întâlnit, în paginile romanului *În căutarea timpului pierdut*, cu lucruri pe care le simțea şi el aidoma autorului – în relație cu reînvierea bruscă a trecutului datorită unui detaliu evocator, cum este în romanul lui Proust madlena – dar pe care el, Eugène Ionesco, nu ştia să le exprime (27). Romanul lui Proust a contribuit la îmbogățirea vieții lui interioare, modificându-i modul său de raportare la trecut doar ca la un depozit pasiv de amintiri mai mult sau mai puțin perisabile.

Dar revenind la motivația lecturii, potrivit lui Charles Dantzig, citim ca să înțelegem lumea şi pe noi înşine, pentru a afla lucruri noi, pentru ca să ne consolăm (deşi consolare prin literatură, susține Charles Dantzig, nu există), pentru a descoperi ceea ce n-a spus autorul cărții. Citim, de asemenea, din viciu (viciul lecturii, „ce vice impuni, la lecture" – Valéry Larbaud), pentru ca să ne facem prieteni printre personajele cărților, prieteni fictivi care-i înlocuiesc la nevoie pe cei concreți, din realitate, pentru ca să întinerim – la lectura memoriilor politice, de exemplu, ale unor politicieni din tinerețea noastră – pentru a transforma timpul, căci „atunci când citim,/…/ timpul nu mai există" şi din această cauză „marii cititori au sentimentul de a fi totdeauna tineri" (14). Toate acestea sunt, desigur, influențe pozitive ale lecturii şi din nou sarcasmul inițial al autorului nu pare să aibă acoperire.

Mai trebuie adăugat că un text literar, un roman de exemplu, are funcții multiple în raport cu interesele cititorului său. Nu citim toți din acelaşi motiv un roman de acțiune, un roman psihologic sau unul de dragoste. Asta înseamnă că un personaj poate fi emblematic din mai multe puncte de vedere, pentru rațiuni diferite. După cum observă un cercetător, „lectura unui aceluiaşi roman poate dezvălui mai multe sensuri diferite în funcție de cadrul care dă sens acestei acțiuni. Lectura unui roman de dragoste poate fi un act de emancipare pentru o adolescentă, dar totodată şi un act de studiu şi de cunoaştere în cadrul unui curs şi al unui program de literatură romantică din secolul al XIX-lea, la universitate. A citi la biroul ori în patul său, în vacanță, la şcoală, în tren, în metrou sau în închisoare nu comportă

niciodată aceleaşi funcţii şi nici aceleaşi structuri de comunicare în raport cu mediul ambiant” (50).

Şi aici putem stabili un punct de tangenţă cu scepticismul lui Charles Dantzig. Este evident că funcţia lecturii este dependentă de contextele situaţionale biografice, profesionale etc. în care se desfăşoară: „Lectura poate să fie concomitent act de deschidere şi act de izolare, act de devianţă sau act de normalitate, şi nu trebuie niciodată uitată dimensiunea pragmatică prin care se leagă cititorul de contextul său de acţiune” (50).

La sfârşit de drum

A venit momentul să ne oprim din această incursiune în teritoriul vast, practic infinit, al lecturii, din care literatura propriu-zisă ocupă doar o parte. Importantă, desigur, dar totuşi numai o parte. Aceasta întrucât cartea a constituit şi constituie încă (sub toate formele şi suporturile sale) un instrument fundamental de conservare a memoriei umanității, în toate domeniile de manifestare. Există mase incomensurabile de cărți (ori, în sens larg, de documente) în istorie, filosofie, medicină, informatică, fizică etc. Şi când ne gândim că un simplu manual de utilizare şi întreținere a unui aparat fotografic digital poate avea circa 130 de pagini şi că documentația privitoare la un avion Boeing cântăreşte mai mult decât însuşi avionul înțelegem că a nu citi literatură nu înseamnă nicidecum a nu citi nimic.

Dar faptul că denominația generică de cititor trimite mai ales la cititorul de literatură nu este deloc întâmplător. Literatura, în afara faptului că este o artă de o varietate şi o complexitate practic infinite, este şi o cale regală pentru stimularea competențelor intelectuale necesare altor zone de creativitate.

În general, pledoaria pentru lectură şi pentru asimilarea unei culturi literare notabile este axată pe

contribuția literaturii de ficțiune de orice gen la îmbogățirea vieții imaginare a cititorului: mai multă sensibilitate, mai mult rafinament cultural, o mai amplă deschidere spirituală, o viziune mai nuanțată şi mai profundă asupra vieții şi a relațiilor interpersonale etc.

Dar literatura mai poate fi, datorită curiozității pe care o stimulează, şi o anticameră pentru abordarea sistematică a unor domenii diferite de ea. Astfel, două dintre cărțile scriitorului american Michael Crichton, *Jurassic Park* şi *The Lost World*, au ca premisă recrearea genetică a unor specii de dinozauri, pornind de la ADN-ul conservat de insectele care le-au supt sângele şi care, la rândul lor, au fost capturate, cu zeci de milioane de ani în urmă, în răşina lichidă ajunsă la noi sub forma de chihlimbar.

Atractivitatea şi verosimilitatea acțiunii, asociate cu o mare capacitate a autorului de a expune pe înțelesul tuturor fundamentele unor teorii ştiințifice au trezit interesul multor cititori tineri pentru biotehnologie, percepută ca un domeniu cu o evoluție şi cu aplicații fascinante.

Acelaşi lucru s-a întâmplat cu romanele lui Dan Brown, *Codul lui Da Vinci* şi *Îngeri şi Demoni*, care au trezit un val de interes salutar pentru studierea istoriei religiilor şi, în special, a creştinismului.

Prelungind discuția, am putea obține o listă cu sute de titluri ale unor cărți care au avut o influență marcantă asupra unor cititori interesați şi de domenii extraliterare. I-am regăsi ca autori pe lista aceasta, printre mulți alții, pe Jules Verne – în legătură cu evoluția tehnologică, pe Balzac – în raport cu gândirea economică, pe Dostoievski – în relație cu filosofia lui Nietzsche şi

ştiinţele psihologiei sau pe Soljeniţân – cu privire la gândirea politologică şi la natura funciar represivă a regimurilor comuniste.

Se mai cuvine să remarcăm că tinerii cu deprinderi şi competenţe superioare de lectură literară deţin atuuri preţioase în comparaţie cu ceilalţi, pentru care lectura a fost şi a rămas o ocupaţie marginală, dacă nu chiar total ignorată. Capacitatea de concentrare a unui cititor activ şi curios este net superioară, şi la fel randamentul (datorită vitezei de lectură), rezistenţa la efort intelectual, asimilarea informaţiilor pertinente dintr-un text, spiritul analitic. Iar spiritul de sinteză este mult mai exersat datorită efortului durabil şi repetat de la o carte la alta, de a rămâne în interiorul subiectului şi de a integra într-o imagine globală numeroasele amănunte, la o privire superficială puţin importante.

Natura şi consistenţa atuurilor variază de la un cititor la altul, în funcţie de personalitatea sa, de cărţile parcurse şi de exigenţele mediului cultural în care evoluează.

Oricum, e o observaţie curentă că mulţi dintre specialiştii cei mai importanţi dintr-un domeniu sau altul (medici, fizicieni, avocaţi, filosofi, istorici etc.) sunt, de regulă, şi oameni cultivaţi, unii cu o bogată sau chiar foarte bogată cultură literară. Cultura aceasta – formată, în cele mai multe cazuri, înaintea procesului de specializare profesională, dar aprofundată toată viaţa – face şi ea parte din evantaiul de cauze care le-au facilitat succesul în studierea domeniului lor.

Vorbind despre bucuriile şi capcanele lecturii, am dat importanţa cuvenită bucuriilor care ne recompensează din plin pentru timpul consacrat ei. Cât despre capcane,

acestea, s-a văzut, apar mai ales în cazul unor lecturi inadecvate vârstei, intereselor, experienței şi maturității intelectuale şi afective a cititorului. Reflectând şi la unele, şi la altele, şi citind ce ni se potriveşte vom înțelege că depinde numai de noi ca orice capcană să dispară şi în cele din urmă să lase locul bucuriei.

*

În septembrie 2012, o furtună solară, cea mai importantă din ultimii 150 de ani, a aruncat în spațiu o cantitate imensă de plasmă şi era gata-gata să lovească Pământul. Ziarele au scris, citând agenția americană NASA, că dacă s-ar fi produs acest impact, rețelele de electricitate ar fi fost perturbate într-o asemenea măsură încât, în condițiile dependenței noastre tehnologice de curentul electric, civilizația contemporană ar fi fost aruncată brusc în trecut, în secolul al XVIII-lea (25).

Or, secolul acesta, care ne pare atât de atrăgător astăzi („secolul luminilor”), nu este deloc „primitor” dacă ar fi să ne întoarcem în el. Întunericul, frigul, lipsa de igienă, atmosfera pestilențială a marilor oraşelor, maşinismul rudimentar, sărăcia abjectă a majorității populației, arbitrariul relațiilor de la baza ierarhiei sociale ar fi infinit mai greu de suportat pentru noi, oamenii secolului al XXI-lea, răsfățați de progresul fulgurant din ultimele două sute de ani, decât a fost pentru oamenii acelor timpuri. Şi atunci, cine crede că lectura este o ocupație inutilă nu-şi dă seama că tot ce e în jurul nostru ca operă omenească – oraşe, autostrăzi, industrii, mijloacele de transport, marile şi micile comodități care ne umplu traiul cotidian – n-ar fi apărut niciodată dacă înaintea noastră n-ar fi existat sutele de mii, milioanele

de autori şi de cititori care şi-au transmis între ei şi apoi urmaşilor ideile, neliniştile, nemulțumirile, invențiile, sentimentele, întrebările, reflexiile, certitudinile şi îndoielile, cunoştințele, proiectele în ultimele cinci mii de ani. Şi am trăi şi astăzi în condițiile de viață, nu din secolul al XVIII-lea, amintit cu o spaimă disimulată de specialiştii NASA, ci din urmă cu multe secole şi milenii. Nu e exagerat să presupunem că am locui şi astăzi în caverne şi am urla unii la alții rotindu-ne bâtele în cea mai cumplită barbarie. Dar ne-au salvat „scriitorii" şi „cititorii" care au schimbat, au civilizat, au înfrumusețat şi au înălțat treptat ființa umană. Veniți la milenii după stingerea sălbăticiei, încă de la naştere am fost beneficiarii pasiunii lor pentru cunoaştere şi pentru comunicare. Ei ne-au împins să ajungem atât de departe.

BIBLIOGRAFIE

1. ALIGHIERI, Dante. *Ospățul*. În *Opere minore*. Bucureşti, Univers, 1971, 814 p.
2. ARENDT, *Hannah, Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jerusalem*, Paris, Gallimard, 2002, 1616 p.
3. ARISTOTELES. *Poetica,* Bucureşti, IRI, 1998, 296 p.
4. BÁEZ, Fernando, *Los primeros libros de la humanidad*, Madrid, Forcola, 2013, 621 p
5. BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris Seuil, 1984, 412 p.
6. BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?* Paris, Ed. de Minuit, 2006, 162 p.
7. BEIGBEDER, Frédéric. *Un roman français,* Paris, Grasset, 248 p.
8. BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Payot, 2012, 201 p
9. BOIA, Lucian. *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficțiune*. Bucureşti, Humanitas, 2002, 156 p.
10. CARRIÈRE, Jean-Claude et ECO, Umberto. *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Paris, Grasset (Livres de Poche), 2009, 283 p.
11. CĂLINESCU, Matei. *A citi, a reciti*. Bucureşti, Humanitas, 2017, 640 p.

12. CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *Histoire de la lecture dans le monde occidental,* Paris, Seuil, 1997, 526 p.
13. CURTIUS, Robert Ernst. *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Bucureşti, Univers, 1970, 815 p.
14. DANTZIG, Charles. *Pourquoi lire?* Paris, Grasset, 2010, 211 p.
15. DE GRANADA, Luis. *Introduccion del Symbolo de la fé*. Biblioteca virtual universal, 2006, 220 p.
16. ECO, Umberto. *I limitti dell'interpretazioni*, Milano Fabri-Bompismi 1990, 440 p.
17. ELIAS, Norbert, *La Civilisation des moeurs*. Paris Calmann-Levy, 2017, 510 p.
18. FAGUET, Émile. *L'art de lire*. Paris, Hachette, 1923, 165 p.
19. FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, Paris, Bibliothèque de la la Pléiade, v. 3, 1991,
20. FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris Hatier, 2007, 633 p.
21. FRANÇOIS, Annie. *Bouquiner*. Paris, Seuil, 2009.
22. GERMAIN, Sylvie, *Les Personnages*. Paris, Gallimard, 2004, 124 p.
23. GLUCKSMAN, André. *Prostia*. Bucureşti, Humanitas, 1992, 224 p.
24. HIRSCH, F.D. *Validity in Interpretation*. London, University Press 1967, 302 p.
25. http://www.lapresse.ca/sciences/astronomie-et-espace/201409/11/01-4799390-deux-tempetes-solaires-frappe-ront-bientot-la-terre.php.
26. HUIZINGA, Johan. *L'Automne du Moyen Âge*. Paris, Payot, 2002, 496 p.
27. IONESCO, Eugène. *Între viață şi vis, Convorbiri cu Claude Bonnefoy*. Bucureşti, Humanitas, 205 p.

28. IONESCO, Eugène. *Notes et Contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, 378 p.
29. KUNDERA, Milan. *Le rideau*. Paris, Gallimard, 2005, 197 p.
30. MANGUEL, Alberto. *A History of Reading*. Toronto, Alfred A. Knopf, 1996, 372 p.
31. MARX, William. *Les deux poétiques de Valéry*. Colloque international Paul Valéry et l'idée de littérature. 4 juin 2010", Université Paris ouest Nanterre.
32. MAULPOIX, Jean-Claude. *L'Éloge de la lecture. Texte inédit d'une conférence donnée à l'Alliance française d'Aoste*. Vezi: http://www.maulpoix.net/elogelecture.htm
33. MELOT, Michel. *Pour une géopolitique des bibliothèques*. În: Anne-Marie Bertrand et Anne Kupiec, *Ouvrages et volumes*. Architecture et bibliothèque, Éditions du Cercle de la librairie, 1997.
34. PENNAC, Daniel. *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1995, 200 p.
35. PESSOA, Fernando. *Érostrate*. Paris, La Différence, 2010, 121 p.
36. PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris, Minuit, 1986, 319 p.
37. PLATON, în *Opere,* vol. IV, V. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
38. POPPER, Karl. *Three Worlds, The Tanner Lecture on Human Values*. The University of Michigan, 1978, 27 p.
39. PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard 1987, 307 p.
40. PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Paris, Librio, 2000, 86 p.
41. RIVAROL, Antoine. *Discours sur l'universalité de la langue*, 1783.
42. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile*. Paris, Gallimard, 1995, 1139 p.

43. SAINT AUGUSTIN. *Confessions*. Gallimard, 1993, 599 p.
44. SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris, Payot, 2010, 332 p.
45. SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris Payot, 1995, 520 p.
46. SOCCAVO, Lorenzo. *Vers une mort programée du livre? https://laregledujeu.org/2012/01/12/8488/vers-une-mort-programmee-du-livre/* http://laregledujeu.org/2012/01/12/8488/vers-une-mort-programmee-du-livre
47. STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris, Larousse 2008, 671 p.
48. TISSEYRE, Pierre. *L'Art d'écrire. Saint-Laurent*. Editions Pierre Tisseyre, 1995, 148 p.
49. VAN CUYCK, Alain. *Les pratiques de lecture face au numérique: un fait social total* (vancuyck@univ-lyon3)
50. VANDENDORPE, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte*. Montréal, Boréal, 1999, 271 p.
51. WHARTON, Edith. *The Vice of Reading*. Boston. North American Review, oct. 1903, 20 p.

Cuprins